

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة السادسة، العدد الثالث والعشرون

خريف ١٣٩٥ش / أيلول ٢٠١٦ م

• إضاءات نقدية فصلية محكمة

• السنة السادسة، العدد الثالث والعشرون، خريف ١٣٩٥ ش / أيلول ٢٠١٦ م

ردمد ٦٥٧٣-٢٢٥١



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/ أيلول ٢٠١٦م

صص ٢٨ ـ ٩

ظاهرة التشابه الإيقاعي بين البحور الشعرية: دراسة موردين من مواردها

محمد إبراهيم خليفة الشوشتري*

الملخص

إنَّ ظاهـرة اختـلاط أوزان أكثـر البحور – في بعض أنواعها – أمـر واقع، وحقيقة لا مفـر من الإقرار بها ودراسـتها بغيـة الوصول الى حلول لها، وهـي ظاهرة بالغة الأهمية، تسـتثير أسـئلة مهمة، لابد مـن الإجابة عليها، وتتلخص هذه الأسـئلة في السـؤالين التاليين: كيف يتم الاطلاع على كيفية حصول هذه الاختلاطات الإيقاعية بين الأوزان؟ وكيف نسـتطيع معرفة بحر الشعر الوارد على الوزن المشترك؟ ولاشك أنَّ أسـاتذة علم العروض، ودارسيه من المحققين والمؤلفين، بحاجة ماسة إلى الإجابة على السؤالين السابقين. وقد تكفلت هذه المقالة بالإجابة عليهما، لكن في موردين من موارد التشـابه الإيقاعي، لأنَّ هذا الاختلاط قد وقع في أكثر البحور الشعرية؛ لذلك فموارده كثيرة، ولا يمكن دراستها كلها في مقالة واحدة. والجدير بالذكر أنَّ هذا البحث يتعـدى القواعد العروضية ليتناول ما خرج عنها، فهو غير مقصورعليها، ولامقيد بها، بل هو مقيد بالسـماع أكثـر؛ لأنَّ القواعد منه تؤخذ. والموردان المدروسـان في هذه المقالة هما: التشـابه الإيقاعي بـين البحر الوافر المجزوء والبحر الهزج، والتشـابه الإيقاعي بين البحر المديد والبحر الرمل.

الكلمات الدليلية: ظاهرة التشابه، الإيقاع، البحور، التفعيلة.

---

*. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران، إيران

moebkhalifeh@gmail.com

تاريخ الوصول: ٩٤/٠٩/٢٠ش تاريخ القبول: ٩٥/٠٦/٠١ش

مقدمة

إنَّ علم العروض عبارة عن قواعد محددة ترتبط ارتباطاً مباشـراً بالإيقاع، وتفصل بـكل وضوح بين البحور مُحدِّدةً خصائص كل بحر، وما يطرأ عليه من تغييرات بسـبب الزحافـات والعلل، ومشـخصة له تشـخيصاً دقيقاً يميزه عن بقيـة البحور. وقد تحصل تغييرات فى التفاعيل بسـبب الزحافات وأحياناً بسبب العلل، فينتج عنها وزن مشترک بين بحرين. وقد بدا ذلک فى أکثر بحور الشعر، وهو – فى الحقيقة – يمثل ظاهرةً عروضية جديـرة بالدرس والتحقيق. وتترکز دراسـة هذه الظاهرة على الإجابة عن السـؤالين التاليين: ۱– کيف حصل هذا التشـابه والاختـلاط الإيقاعى؟ ۲– کيف تتم معرفة بحر الشعر الوارد على هذا الوزن المشترک؟

وقد عملت هذه المقالة جُهدَها فى الإجابة على هذين السـؤالين، ولکن فى موردين مـن موارد الاختلاط الکثيرة، وهمـا: ۱– الخلط الإيقاعى بين البحـر الوافر المجزوء والبحر الهزج. ۲– الخلط الإيقاعى بين البحر المديد والبحر الرمل.

أولا: الخلط الإيقاعى بين الوافر المجزوء والهزج

لقـد وقع الاختلاط بين الوافر المجزوء والهـزج، وفيما يلى إيضاح ذلک؛ إنَّ وزن الهزج هو:

مفاعيلن / مفاعيلن　　　مفاعيلن / مفاعيلن

U - - - / U - - -　　　U - - - / U - - -

(العروضى، ۱۹۹٦: ۱۲۷)

وإن وزن الوافر المجزوء هو:

مفاعلتن / مفاعـلتـن　　　مفاعلتـن / مفاعلتـن

U- U U - / U- U U -　　　U- U U - / U- U U -

(التبريزى، ۱۹۸٦: ۷۰)

فإذا دخل زحاف العصب جميع تفعيلات الوافر المجزوء فانه يختلط بالهزج؛ لأنَّ وزنه يکون الآتى:

مفاعيلن / مفاعيلن   مفاعيلن / مفاعيلن

U - - - / U - - -   U - - - / U - - -

لذلك لايشتبه الوافر بالهزج إلاّ بعد تحقق الأمرين التاليين: ١- أن يكون الوافر مجزوءاً ٢- أن يدخل زحاف العصب جميع تفعيلاته؛ وعندئذ لايبقى فارق بين مجزوء الوافر والهزج. فالوزن المشترک بين هذين البحرين هو الآتى:

مفاعيلن / مفاعيلن   مفاعيلن / مفاعيلن

U - - - / U - - -   U - - - / U - - -

فهذا الوزن ينطبق على وزن البحرين التاليين: ١- البحر الهزج: فإنَّ هذا الوزن هو الوزن الأصلى للهزج ٢- البحر الوافر المجزوء الذى عُصِبَتْ جميع تفعيلاته، لذلک فإنَّ هذا الوزن ليس هو الوزن الأصلى للوافر المجزوء، بل هو وزن فرعى وجد بسبب دخول زحاف العصب فى جميع تفعيلاته، والوزن الأصلى للوافر المجزوء هو الآتى:

مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن   مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن

U - U U - / U - U U -   U - U U - / U - U U -

لكن حصل فى وزنه تغيير انتهى به إلى أن يكون مشابهاً لوزن الهزج، حيث دخل — كما قلنا— زحاف العصب جميع أجزائه، فحوّلها إلى: (مفاعَلْتُن) الموازنة لـ (مفاعيلن)، لذلک فتفعيلة (مفاعلين) فى البحر الوافر ليست أصلية.

كيفية معرفة بحر هذا النوع من الشعر

أعتقد أنَّ الشعر الذى يشتبه، أو يختلط فيه الوافر المجزوء بالهزج — سواء أكان بيتاً واحداً أم كان أكثر من ذلک — لا يخلو من الاحتمالات الثلاثة التالية:

الاحتمال الأول: أن يكون بين التفعيلات التى هى من نوع (مفاعيلن)، تفعيلة (مفاعلتن)، ففى هذه الحالة نحكم بأنَّ الشعر من البحر الوافر، لأنَّ تفعيلة (مفاعلتن) مختصة بالبحر الوافر دون غيره. مثال ذلک قول الشاعر:

لِمَن نارٌ بأعلى الخَيْـ   ـفِ دونَ البئر ما تَخبُوْ

U - - - / U - - -   U - - - / U - - -

مفاعيلن / مفاعيلن   مفاعيلن / مفاعيلن

إذا مـــا أخمِـــدَتْ ألـــقِـى   عليها المَنـدَلُ الـرَّطـبُ
- - - U / - - - U   - - - U / - - - U
مفـاعـيلـن / مفـاعـيلـــن   مفاعيـلـن / مفـاعـيـلن
أرقـــتُ لـذكـر مَـوقِعـهـا   فـحَـنَّ لِذكـرهـا القلـبُ
- U U - U / - U U - U   - - - U / - U U - U
مفـاعلـــتن / مفاعلـتـن   مفـاعـلتـن / مفاعيلن

(جمال الدين، ١٩٧٤م: ١٠٩)

إنَّ وجود (مفاعلتن) في البيت الثالث دليلٌ على أنَّ هذه الأبيات كلها من البحر الوافر.

الاحتمـال الثـاني: أن يوجد زحـاف القبض في بعض التفعيـلات التي هي من نوع (مفاعيلـن) فيحولها إلى (مفاعلـن)، ففي هذه الحالة نحكم بأنَّ هذا الشـعر من البحر الهـزج، لأنَّ زحـاف القبض لا يدخـل البحر الوافر. مثال ذلك قول السـيد الحميري مادحاً أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب -عليه السلام-١:

شهيـــدي اللهُ يا صِدِّيـ   ـقَ هذي الأمّةِ الأكبَرْ
- - - U / - - - U   - - - U / - - - U
مـفاعيـــلن / مفاعيلـن   مفاعيلـن / مفاعـيلـن
بأنّي لـــكَ صافي الـــوُدْ   دِ فـــي فَضْلـــكَ لا أستُـــرْ
- - - U / U - - U   - - - U / U - - U
مفـــاعـيـــــلُ / مفاعـيلـــن   مفـــاعيـــلُ / مفـــــاعيلـــن
ويـا فـــاروقُ بيـن الحَقْـ   ـقِ والباطلِ في المصدَرْ
- - - U / - - - U   - - - U / U - - U
مـفـاعـيلـن / مـفـاعـيلـن   مفاعيــــلُ / مـفـــاعـيلـن
ويا مَنِ اسْمُهُ في الكُتْـ   ـبِ مـــعـــروفٌ بهِ حيـــدَرْ
- - - U / - U - U   - - - U / - - - U
مـفـاعـــلـن / مـفـاعـيلـن   مفاعيلـــــن / مفاعيـــلـــــن

(زحاف القبض)

وسَـمّـتـهُ بـهِ أمّ	لهُ صادقـة ُالمَـخْـبَـرْ
– – – U / U – – U	– – – U / U – – U
مفاعـيـلُ / مفاعـيـلـن	مفاعيـلُ / مفاعيلـن
قسيـمُ النـارِ هـذا لـى	فـكُـفِّـى عـنـه لا يضـرَرْ
– – – U / – – – U	– – – U / – – – U
مفاعـيلـن / مفـاعيـلـن	مفاعـيلـن / مفاعـيلـن
وهـذا لـكِ يـا نـارُ	فحُـوزى الفاجـر الأكبَـرْ
U – – U / U – – U	– – – U / – – – U
مفاعيـلُ / مفـاعـيـلُ	مفاعـيـلـن / مـفـاعيـلـن
فيـا أول مَـن صلـّى	ومَـن زكـّى ومَـن كـبّرْ
– – – U / U – – U	– – – U / – – – U
مفاعيلُ / مفاعـيلـن	مفـاعـيلـن / مفاعيلـن
ويا جارَ رسـول اللّـ	ـهِ فـى مسجده الأكبَـرْ
– – – U / U – – U	– – – U / U – – U
مفاعيـلُ / مفاعـيلـن	مفاعيـلُ / مفاعـيلـن
حـلالٌ فـيـه أن تـُجنِـ	ـبَ لا تُلـحـى ولا تُـؤزَرْ
U – – U / – – – U	– – – U / – – – U
مفاعـيلـن / مفاعـيـلُ	مفاعـيلـن / مفاعـيلـن

إنَّ وجود زحاف القبض فى البيت الأخير دليل على أنَّ هذه القصيدة كلها من البحر الهزج.

الاحتمـال الثالث: أن تكـون جميع التفعيلات من نوع (مفاعيلـن)، ففى هذه الحالة يجوز لنا أن نعتبر هذا الشعر من الهزج، كما يجوز لنا أن نعتبره من الوافر المجزوء الذى عُصِبـتْ جميع تفعيلاته. لكنّ الأولى –كما قيـل –أن نعتبره من الهزج، لأنَّ (مفاعيلن) فى الهزج أصلية، وفى الوافر ليسـت أصلية. وهذا يعنى أنَّ (مفاعيلن) فى الهزج سالمة من الزحاف، وأنَّ (مفاعيلن) فى الوافر حصيلة دخول زحاف العصب فى (مفاعلتن).

ملاحظــة: إنَّ وزن (مفاعيلُ) نوعان هما: الأول: (مفاعيلُ) الذى أصله (مفاعلتن)، ثم دخلهــا زحاف النقص المركب من زحاف العصــب وزحاف الكف، وزحاف النقص لا يدخل غير الوافر (السكاكى، ١٩٨٧: ٥٢٥) فحصل فيها من التغييرات ما يلى:

(مفاعَلَتُــنْ) ⟵ (مفاعَلْـتُن) ⟵(مفاعَلْتُ) = (مفاعيلُ).

(U – – U) = (U – – U)⟵ (– – – U) ⟵ (– U U – U)

الثانى: (مفاعيلُ) الذى أصله (مفاعيلن)، ثم دخلها زحاف الكف على النحو التالى:

(مفاعيلن) ⟵ (مفاعيلُ).

(– – – U) ⟵ .(U – – U)

فوزن (مفاعيلُ) حصيلة هذين النوعين المختلفين، لذلک فهو نوعان.

مناقشة الدكتور هاشم صالح مناع ومن وافقه

قال الدكتور هاشــم، وهو يذكر طــرق التمييز بين مجزوء الوافر والهزج: «هناک أمر آخر يفيدنا هو أنَّ الكف: وهو حذف الســابع الســاكن، يدخل (مفاعيلن) فى بحر الهزج، ولا يدخــل (مفاعلتن) فى بحر الوافر، فاذا وجدنــا تفعيلة على وزن (مفاعيلُ) المكفوفة، فإنَّ انتماء البيت أو القصيدة يكون إلى الهزج.» (منّاع، ١٩٩٥م: ٢٢٥) فالدكتور هاشم يعتبر وجود زحاف الكف فى إحدى تفعيلات الشــعر المشتبه فيه، يعتبره دليلاً على أنَّ هذا الشــعر من البحر الهزج، لأنَّ الكف يدخل الهزج، ولا يدخل الوافر. وقد وافقه فى هذا الرأى الدكتور عبدالرضا على. (على، ١٩٩٧م: ١١١)

لكنَّ الأمر ليس كذلک، لأنه استناداً إلى الملاحظة التى سبق ذكرها، نقول: إنَّ الحق هو أننا إذا رأينا فى تفعيلات الشــعر المطلوب معرفــة بحره، تفعيلةً على وزن (مفاعيلُ)، فإننا لا نســتطيع أن نجزم بأنَّ هذه التفعيلــة مكفوفة، لأنه يحتمل أن تكون منقوصة، لأنَّ زحاف النقص المركب من زحــاف العصب، وزحاف الكف، إذا دخل (مفاعلتن)، فإنه ينتهى بها إلى (مفاعيلُ)، كما رأينا فى الملاحظة السابقة، لذلک فلا نستطيع أن نعلم على التحقيق: هل (مفاعيلُ) هذه مكفوفة، أو منقوصة؟ يعنى : لا نعلم : هل أصلها (مفاعلتن) التى دخلهــا زحاف النقص، فصارت (مفاعيلُ)، أو كان أصلهــا (مفاعيلن) التى دخلها

زحاف الكف، فصارت (مفاعيلُ)؟

وإذا لم نستطع الجزم بأنها مكفوفة، فلا نستطيع أن نجزم أنَّ هذا الشعر من البحر الهزج، لذلك فما ذكره الدكتور هاشم والدكتور عبد الرضا على غير صحيح؛ لأنَّ وجود زحاف الكف –كما رأينا– لا يقوم دليلاً على أنّ الشعر من الهزج. إلاّ إذا وجد دليل آخر يثبت لنا أنّ الشعر المختلف أو المشتبه فيه، والمراد تعيين بحره، هو من البحر الهزج؛ وذلك كأن يوجد في الشعر زحاف القبض الذي يدخل الهزج، ولا يدخل الوافر؛ مثال ذلك قصيدة السيد الحميري التي سبق ذكرها، حيث دخل زحاف القبض التفعيلة الأولى من البيت الرابع، فدل دلالة قاطعة على أنَّ هذه الأبيات من البحر الهزج. نعم يمكننا أنْ ندعي أنَّ (مفاعيلُ) التي أصلها (مفاعيلن)، قد دخلها تغيير واحد، هو زحاف الكف. أما (مفاعيلُ) التي أصلها (مفاعلتن)، قد دخلها تغييران، هما العصب والكف، وتقدير تغيير واحد أولى من تقدير تغييرين، لذلك كان اعتبار الشعر الذي ورد فيه (مفاعيلُ) من البحر الهزج أولى من اعتباره من البحر الوافر. لكن لا على طريق الجزم والقطع. واستناداً إلى ذلك نقول: إنَّ القصيدة التالية من الهزج، قال ذو الاصبع العدواني يرثي قومه:

و ليس المرءُ في شيءٍ	من الابرامِ والنقضِ
U - - - / U - - -	U - - - / U - - -
إذا أبرمَ أمراً خا	لَهُ يقضي وما يقضي
U - - U / U - - -	U - - - / U - - -
يقولُ اليومَ أمضيهِ	ولا يملكُ ما يمضي
U - - - / U - - U	U - - U / U - - -
عَذيرَ الحَيِّ من عدوا	نَ كانوا حيةَ الأرضِ
U - - - / U - - -	U - - - / U - - -
بغى بعضهُم بعضاً	فلم يبقوا على بعضِ
U - - U / U - - -	U - - - / U - - -
فقد صاروا أحاديثَ	برفع القولِ والخفضِ
U - - - / U - - U	U - - - / U - - -

و منهم كانت الســـــادا تُ والمُـــوفونَ بالقرضِ

U - - - / U - - -　　U - - - / U - - -

(الاصبهانی، بلاتا: ٩٢/٣)

وكذلک الأمر إذا ادعى شــخص أنَّ وجود زحاف النقص فی إحدی تفعیلات الشعر المطلوب معرفة بحره، دلیل علی أنَّ هذا الشــعر من البحر الوافر، وذلک استناداً إلی أنَّ زحاف النقص لا یدخل البحر الهزج. بل هو مختص بالوافر. (السکاکی، ١٩٨٧م: ٥٢٥) فهــذا الادعاء غیر صحیح أیضاً لاحتمال أن تکون هــذه التفعیلة مکفوفة. والنتیجة أنَّ وجــود هذا الوزن (مفاعیلُ)، لا یکون دلیلــاً قاطعاً علی وجود زحاف الکف، کما لا یکون دلیلاً حاسماً علی وجود زحاف النقص؛ وذلک لأنَّ کلاً من هذین الزحافین ینتهی بنفس الوزن الذی ینتهی به الآخر، فلا نســتطیع تعیین نوع الزحاف، أهو الکف، أو هو النقص؟. لکنّ احتمال زحاف الکف – کما ذکرنا – أولی، لأنه تغییر واحد.

نظریة کون الهزج وافراً مجزوءاً

إنَّ هذا التشابه بین الوافر المجزوء والهزج والذی مرّ شرحه، قد کان السبب الدافع لبعــض الأدباء القدماء والمحدثین إلی أن یعتقدوا أنَّ الهــزج وافر مجزوء، وأن لا وجود لبحــر اســمه الهزج، ومن الأدباء المحدثــین عبد الله الطیب الذی قــال: «والهزج – فیما أری – ضــربٌ من هذا الوافر المجزوء، لیس ببحر قائــم.» (الطیب، ٢٠٠٣: ١/ ١٠٤) ومن هؤلاء الأدباء أســتاذنا فی العروض مصطفی جمال الدین الذی عقد العنوان التالی: (الهــزج وافر مجزوء)، وبــدأه قائلاً: «کثیر من القصائد الهزجیة فی الشــعر العربی، قدیماً وحدیثاً، توجد فیها تفعیلات وافریة، وقد مر قول شاعر الأغانی: (لمن نار بأعلی الخیف ...)، ورأیتــم البیت الثالث لا یقطع إلاّ علی الوافــر. کذلک ورد فی الأغانی (٢/ ١٤٩) قصیدة هزجیة لعروة بن أذینة جاء فیها:

إلی مثلِ مَهـــــاةِ الرَّمْـ ـلِ تکسو المجلسَ الزّینا٢

U - - U / U - - -　　U - - - / U - - -

الی خُـــودٍ مُنعّــمـــــةٍ حَفَفْنَ بهــــــا وفَدّینــــا

U - - - /U - U U -　　U - U U - / U - - -

وأنــت تجد فى البيت الثــانى (منعمةٍ) و(حففن بها)، وهما وافريتان. وجاء فى الأغانى – أيضاً – من غناء طويس (٣٢٩/٢) قوله:

أفِقْ يا قلبُ عــن جُمْلِ   وجُمْلٌ قطّعَتْ حَبــلى

U – – – / U – – –   U – – – / U – – –

و كيف يفيــقُ مَحــزونٌ   بجُمْلٍ هائــمُ العــقــلِ

U – UU – / U – – –   U – – – / U – – –

والتفعيلة الأولى من البيت الثانى وافرية. وكثر مثل ذلك فى الشعر المعاصر، فقد جاء لعلى الشرقى من قصيدة هزجية، مثل قوله:

لطلابِ الفــواكهِ عِــفْـ   ـتُ فاكهتى وأطباقى٣

U – – – / U – U U –   U – U U – / U – – –

و يوشكُ أن يطيح الرأ   سُ من طيلةِ إطراقى

U – U U – / U – – –   U – – U / U – – –

ووجود هذه الظاهرة٤ عند شــعرائنا القدماء والمحدثين، لا يمكن أن نفســرها بضعف الحس الموســيقى عند هؤلاء، خاصة، وأنَّ القارئ لايشعر عند سماعه هذه النماذج بأى نشــاز يذكر. كذلك فإنها لا يمكن أن تفســر بوجود (زحاف)، لأنَّ الزحاف – دائماً – نقص فى التفعيلة، وهذه الظاهرة زيادة حركة فى تفعيلة الهزج، ولا يمكن أن تفســر بأنها (علة)، لأنها ليســت بلازمة، ولأنَّ العلة لا تدخل فى الحشــو. فلــم يبق إلاّ أن نأخذ بما قاله القدماء من أنَّ القصيدة تعتبر من الوافر، إذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعلتن)، وإن كانت كل التفعيلات الاخرى (مفاعيلن)، وهو رأى مقبول إلاّ أنه بحاجة إلى أن نزيد فيه: أن لا فرق فى الواقع بين الهزج ومجزوء الوافر، وأنهما وزن واحد لا وزنان. يؤيد ذلك:

١– أنهــم يجعلون أحد ضروب الوافر المجزوء معصوبــاً، ويجيزون معه عصب العروض والحشــو، وليس الهزج غــير ذلك، ومجرد وجود تفعيلة على زنــة (مفاعلتن) فى قصيدة كاملة كلها على (مفاعيلن)، لا يســوغ لنا – من ناحية الحس الموســيقى – اعتبارهما وزنــين. ٢– أنهم أجــازوا فى كل تفعيلات الوافر – حتى التام منه – أن تكون معصوبة، كقول عنترة:

و سیفی کان فی الهیجا طبیبا   یداوی رأس من یشکو الصداعا

U – – – / U – – – / U – –   U – – – / U – – – / U – –

فـاذا ضممنا إلی ذلک أنهم یذکرون للهزج ضرباً کضرب الوافر التام (فعولن)، مثل قولهم:

و ماظهــــری لبــاغی الضَّیـ   ـمِ بــالظَّـّهـــر الـذلــولِ

U – – – / U – – –   U – – – / U – –

تأکد لنا أنَّ الهزج – بنوعیه – هو مجزوء هذا الوافر، إلاّ أنَّ الجزء وقع فی حشوه، لا فی ضربه، فلو أنک رفعت عروض بیت عنترة – وجزءً من حشوه – لکان علی الشکل الآتی:

و سیفی کـان فی الهیــجـــا   س مـــــن یشکـــو الصداعـــا

U – – – / U – – –   U – – – / U – –

وهـــو من النوع الثانی للهزج المحــذوف. من أجل ذلک رأیت أن آخذ بالرأی القائل بدمج الهزج مع الوافر.» (جمال الدین، ۱۹۷٤م: ۱۱۱-۱۱۲)

مناقشة نص الدکتور مصطفی جمال الدین

إن جمـــال الدین قال فی نصه المتقدم: «هــذه الظاهرة زیادة حرکة فی تفعیلة الهزج.» وهــذا یعنی أنه اتخذ الهـــزج أصلاً، وإذا کان ذلک کذلک، فکیــف یعتبر الوافر أصلاً، وینفــی وجود الهزج بدمجه مع الوافــر؟، ثم لماذا لم یقل: إن هذه الظاهرة نقص حرکة فی تفعیلة الوافر؟.

ثانیاً: الخلط الإیقاعی بین المدید والرمل

لقــد جاءت قصائد مصرعـــة الأبیات، اختلف علماء العــروض فی تعیین وزنها بین المدید والرمل، وفی معرفة قالبها الشــعری، فانقســـموا أربعة أقسام، وسنری – إن شاء الله تعالی – أنَّ مجیء جمیع الأبیات مصرعة هو الذی ســبب کثرة الاختلافات، وأضاف إلی مشکلة اختلاط وزن مجزوء الرمل بوافی المدید ومشطوره ومربعه، أضاف إلی ذلک

احتمال أن تكون الأبيات تامة أو مشـــطورة أو مربعة، وفيما يلى البيان المفصل: يوجد وزن مشترك بين بعض أنواع المديد والرمل، وهذا الوزن هو الآتى:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وهذا الوزن هو نفســـه وزن الرمل المجزوء الذى حذف عروضه وضربه على النحو التالى:

فاعلاتن / فاعلـــن   فاعلاتن / فاعلاتن

(التبريزى، ١٩٨٦: ١١٣)

وهو نفسه وزن المديد المشطور على النحو التالى:

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلاتن

(خلوصى، ١٩٧٧: ٦١)

وإذا كرر صار وزن المديد التام على النحو التالى:

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن   فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن

الشرح

إنَّ وزن الرمل هو الآتى:

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن   فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وإنَّ وزن المديد كما هو فى دائرته هو الآتى:

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن   فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن

ولا شـــك أنَّ كلاً من الرمل والمديد يأتى مجزوءاً. فإذا جاء الرمل مجزوءاً ومحذوف الضرب والعروض كان وزنه الآتى:

فاعلاتن / فاعلن   فاعلاتن / فاعلن

(علة الحذف)   (علة الحذف)

وهذا الوزن يلتبس بأوزان ثلاثة أنواع من المديد هى:

المديد المشطور، ووزنه الآتى: فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن

المديد المربع الذى يتألف البيت منه من شطرين يتكون كل منهما من تفعيلتين، ووزنه

الآتي:

فاعلاتن / فاعلن　　　فاعلاتن / فاعلن

المديد الوافي الذي جاءت جميع أبياته مصرعة: ووزنه هو وزن مشطوره مكرراً، وهو الآتي:

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن　　　فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن

و النتيجة أنَّ هذا الوزن المذكور مشترک بين الرمل المجزوء المحذوف، والمديد المشطور ومربع المديد الوافي – إذا كرر –، فهو مشترک بين هذه الأربعة، لذلک انقسم علماء العروض فيما يخص تعيين بحر ما جاء على هذا الوزن مصرعاً، انقسموا أربعة أقسام على النحو التالي:

١– **أكثر العروضيين**: إنَّ أكثر العروضيين اعتقدوا أنَّ المديد لا يأتي مشطوراً، لذلک اعتقدوا أنَّ ما جاء على هذا الوزن مصرعاً هو من وافي المديد إلاّ أنَّ الأبيات جاءت مصرعة، مثال ذلک القصيدة المنسوبة لأخت تأبط شراً، ومطلعها:

طاف يبغي نَجوةً من هلاکٍ فهلکْ　　　ليتَ شعري ضَلَّةً أيُّ شيءٍ قتلَکْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -　　　- U U / - - U - / - U - / - - U -

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن　　　فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن

أمريضٌ لم تُعَدْ أو عَدُوّ ختَلَکْ　　　أم تولّى بک ما غالَ في الدهر السُّلَکْ

- U U /- - U - /- U - / - - U U　　　- U - / - - U - / - U U / - - U -

فَعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن　　　فاعلاتن / فَعلن / فاعلاتن / فاعلن

أم نِزالٌ من فتى جَدّ حتى جَدَّلَکْ　　　أم جُحافٌ سائلٌ من جبالٍ حَملَکْ

- U - / - - U - / - U - /- - U -　　　- U U / - - U - / - U - / - - U -

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن　　　فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن

كُلُّ شيءٍ قاتلٌ حين تلقى أجَلَکْ　　　والمنايا رَصَدٌ للفتى حيث سلَکْ

- U U / - - U - /- U - /- - U -　　　- U U / - - U - / - U U / - - U -

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن　　　فاعلاتن / فعلن / فاعلاتن / فعلن

أيُّ شئ حَسـنٌ لفتى لـم يكُ لَکْ	طالـمـا قـد نِلـتَ فـي غيرِ كدٍّ أمَلَـکْ
- U U /- - U U /- U U /- - U -	- U U / - - U - / - U - / - - U -
فاعلاتن / فـَعِلـن / فَعلاتـن / فعلـن	فـاعلاتن / فاعلن / فـاعلاتن / فعلـن
إنَّ أمراً فادحاً عن جوابي شغَلَکْ	لـيـت نـفسي قُدِّمـتْ للمنايـا بَـدَلَکْ
- U U /- - U - /- U - /- - U -	- U U / - - U - / - U - / - - U -
فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن	فاعـلاتـن / فاعلن / فاعلاتـن / فـعلـن
سأعزّي النفسَ إذ لم تُجِبْ مَن سألَکْ	ليت قلبي ساعة َصَبْـرَهُ عنـک ملـَکْ
- U U / - - U - / - U - / - - U U	- U U / - - U - / - U - / - - U -
فَعِـلاتـن / فاعلن / فاعلاتن / فعلـن	فاعلاتـن / فاعلن / فاعلاتـن / فعـلن

(الأعلم الشنتمري، ١٩٩٢م: ١/٥٣٦– ٥٣٨)

قال العروضي مشيراً إلى هذا الشعر: «فهذا من المديد التام، كما ذكرنا، ولكنه جاء مصرعاً كله.» (العروضي، ١٩٩٦م: ٦٥)

٢– الزجاج:

ذهـب الزجاج إلى أنَّ هذه الأشـعار الواردة على الـوزن المذكور مصرعة هي من مجـزوء الرمل الذي دخلـت علة الحذف ضربه وعروضه (الزمخشـري، ١٩٧٠م: ١١١، والسكاكي؛ ١٩٨٧م: ٥٤٧)، لذلک فالقصيدة المنسوبة لأخت تأبط شراً هي عند الزجاج من مجزوء الرمل المحذوف هذا، وتكتب أبياتها كالآتي:

طـاف يبغـي نجـوةً	مـن هـلاکٍ فهلَـکْ
فـاعـلاتـن / فاعـلن	فـاعـلاتـن / فـعـلن
- U - / - - U -	- U U / - - U -
ليت شعري ضلـّة ً	أيُّ شـيء قـتـلـک
- U - / - - U -	- U U / - - U -
فـاعلاتن / فاعـلن	فـاعـلاتـن/فعـلـن

أم نِزالٌ من فـــتـى	جَـــدَّ حـــتـــى جَدَّلَكْ
- U - / - - U -	- U - / - - U -
فاعـلاتن/ فاعـلـن	فاعـــلاتـــن / فاعـلن
أم جُحافٌ سائـــلٌ	مـــن جـــبـــال حَمَلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
فاعلاتن / فاعلـن	فاعـلاتـــن/فَـعِـلـــن
كلُّ شـــــئ قاتـــلٌ	حين تلقى أجـــــلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
و المنايـــا رَصَدٌ	للفتى حيثُ ســـلَكْ
- U U / - - U -	- U U / - - U -
أيُّ شـئ حـــسَـــنٌ	لفـتىلـمبـــكُلَـكْ
- U U / - - U -	- U U / - - U -
طالما قد نِلْتَ في	غـــيـــرِ كـــــدٍّ أمَلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
إنَّ أمراً فـــادحـــاً	عـن جـوابي شَغـلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
ليـــت نفسي قُدِّمَتْ	للـمـنـــايـــا بَدَلَـــكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
سَأعزِّي النّفسَ إذ	لـم تُجِبْ مَـن سَألَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
ليـــت قلبي ساعةً	صَبْرَهُ عنـكَ مَـــلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -

فالزجـــاج يزعم أنَّ عـــروض أمثال هذه القصيدة الذي هـــو: (فاعلن) كان في الأصل (فاعلاتن) ثم دخلته علة الحذف، فحذف الســـبب الأخير مـــن (فاعلاتن) فصار (فاعلا) المـــوازن لـ(فاعلن)، وكذلك الأمر في الضرب، وإذا دخلها زحاف الخبن تحولت (فاعلن)

إلى (فَعِلن).

قال العروضي مشيراً إلى هذا الشعر: «ونسبه بعض المشايخ إلى الرمل، وهو من الضرب الأخير منه إذا جاء مصرعاً.» (العروضي، ١٩٩٦م: ٦٥)

٣- بعض العروضيين:

إنَّ بعض العلماء اعتقدوا أنَّ ما جاء على الوزن المذكور مصرعاً إنما هو من المديد المشطور. لكنهم حملوه على الشذوذ والندور. واستناداً لهذا الرأي تكتب أبيات القصيدة المنسوبة لأخت تأبط شراً هكذا:

طافَ يبغي نَجوةً من هلاكٍ فهلكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن

ليت شعري ضَلـَّة ًأيُّ شئ قتلَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

فاعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن

أمريضٌ لم تُعدْ أو عدوّ ختلَكْ

فعلاتن / فاعلن / فاعلاتن / فعلن

- U U / - - U - / - U - / - - U U

أم تولّى بكَ ما غالَ في الدهر السُّلَكْ

فاعلاتن / فَعِلن / فاعلاتن / فاعلن

- U - / - - U - / - U U / - - U -

أم نِزالٌ من فتى جدَّ حتى جَدّلَكْ

- U - / - - U - / - U - / - - U -

أم جُحافٌ سائلٌ من جبالٍ حَمَلَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

كلُّ شيءٍ قاتلٌ حينَ تلقى أجَلَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

والمنايا رَصَدٌ للفتـــى حيثُ سَلَـــكْ

- U U / - - U - / - U U / - - U -

أيُّ شيءٍ حَسَـــنٌ لفتـــى لـــم يكُ لَكْ

- U U / - - U - / - U U / - - U -

طالما قد نِلْتَ فـــى غير كـــدٍّ أمَلَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

إنَّ أمْـراً فـادحاً عـن جوابـى شغَلَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

ليت نفسى قُدِّمَتْ للمنايــــا بَدَلَــكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

سأعَزّى النفسَ إذ لم تُجِبْ مَن سألَكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U U

ليت قلبى ساعة َصَبْرَهُ عنك مَلَــكْ

- U U / - - U - / - U - / - - U -

وممن اعتقدوا أنَّ هذا من المديد المشطور هو الأعلم الشنتمرى. (١٩٩٢م: ٥٣٦/١) قال عبدالحميد الراضى: «وأكثر العروضيين على أنَّ المديد لا يأتى مشطوراً، ومثل هذه الأبيات عندهم من وافى المديد، إلاّ أنها مصرعة الأبيات، وهى عند الزجاج من مجزوء الرمـل المحذوف الضرب والعـروض.» (١٩٧٥م: ١١١) وممن اعتــبر هذه القصيدة من مشطور المديد الدكتور صفاء خلوصى. (١٩٧٧م: ٦١-٦٢)

٤- **إنَّ بعض علماء العروض:** ذهبوا إلى أنَّ ما جاء من الشــعر على الوزن المذكور إنمــا هو مــن مربع المديد الذى أغفلــه الخليل، والذى يتألف كل بيت منه من شــطرين يشتمل كل منهما على تفعيلتين، فيكون مجموع تفعيلات البيت الواحد أربع، لذلك سمى بالمربع. ومن هؤلاء العلماء ابن رشــيق والبهرامى والزمخشرى الذى قال: «المديد: وهو فى البناء على نوعين: مســدس، ومربع.» (الزمــخشرى، ١٩٧٠م: ١٠٤) ثم قال: «المربع:

جاء لأهل الجاهلية عليه غير شعر، إلاّ أنَّ الخليل أغفله:

يا لبكـــــــــــرٍ لاتَنُـــوا	ليس ذا حين وَنـــــا
- U - / - - U -	- U U / - - U -
فـــاعـــلاتـــن / فاعلـن	فاعلاتن / فَعِلـــــــن
دارتِ الحربُ رحى	فادفعوها بِــــــرَحى
- U U / - - U -	- U U / - - U -
فاعلاتــــــن / فعلــــن	فاعـــلاتــــن / فـعلـــن
بؤسَ للحرب التـــــى	تركت قومى سُدى
- U - / - - U -	- U - / - - U U
طافَ يبغى نجـــــــوةً	من هلاكٍ فهلـــــك
- U - / - - U -	- U U / - - U -

وهـــو عند الزجـــاج من مجزوء الرمل المحـــذوف العروض والضرب.» (الزمـخشـــرى، ١٩٧٠م: ص ١٠٤؛ وابن رشيق، ١٩٣٤م: ٢٨٥/٢- ٢٨٦) وهذا يعنى أنَّ قصيدة أخت تأبط شرّاً تكتـــب هنا كما كتبناها على أنها من بحر الرمل المجزوء وفقاً لرأى الزجاج، أى: تكتب هنا بنفس ذلك القالب الشـــعرى، لكنها هنا لاتعتـــبر من الرمل المجزوء، بل تعتبر وفقاً لرأى ابن رشيق والبهرامى والزمخشرى من مربع المديد، وهى كما يلى:

طافَ يبغى نَجـــوةً	مـــن هلاكٍ فهَلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
ليت شعرى ضَلـّةً	أىُّ شـــئ قـــتـــلَـــكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
أم نِزالٌ من فتـــى	جَدَّ حتى جَدّلَـكْ
- U - / - - U -	- U - / - - U -
أم جُحافٌ سائـــلٌ	من جبال حَمَلَكْ
- U - / - - U -	- U U / - - U -
كلّ شئ قــــــاتـــلٌ	حينَ تلقى أجَلَكْ

- U U / - - U -   - U - / - - U -

و المنايا رَصَـــدٌ   للفتى حيثُ سَلَكْ

- U U / - - U -   - U U - /- - U -

أيُّ شئ حسَـــــنٌ   لفتى لم يــكُ لَكْ

- U U /- - U U   - U U - /- - U -

طالما قد نِلتَ فى   غيــرِ كــدٍّ أمَلَــكْ

- U U / - - U -   - U - / - - U -

وهكــذا البقية. فهذه الأبيات هنا من مربع المديد، وليســت من الرمل المجزوء، لكنَّ هذا القالب نفسه على رأى الزجاج يعتبر من الرمل المجزوء، وليس من مربع المديد.

ملاحظة: أضيف أنَّ هذا الخلاف إنما يحصل إذا كان ما جاء على هذا الوزن مصرعاً. أمــا إذا كان غير مصرع، فإنه يكون من المديد التام، ولا يلتبس بوزن آخر. ومعلوم أنَّ علماء العروض اعتبروا المديد التام شــاذاً، لإنه لم يرد عليه شعر قديم. والمهم أنَّ بعض المحدثين نظموا عليه، نحو قول الشاعر:

إنّــه لـــو ذاق لــلحــبّ طعماً ما هجَـــرْ   كلُّ عِزّ فى الهوى أنت منه فى غَرَرْ

- U - / U - U - / - U - / - - U - - U - / - - U - / - U - / - - U -

فــاعلاتن / فاعــلن / فــاعلاتن / فاعلن   فاعلاتــن / فاعــلــن / فاعلاتُ / فاعلن

ليس من يشكـــو إلى أهله طول الكرى   كالذى يشكـــو الــى أهله طولَ السّهَرْ

- U - /- - U - / - U - / - - U - - U - / - - U - / - U - / - - U -

فــاعلاتــن / فاعلن / فــاعلاتن / فاعلن   فــاعلاتــن / فاعــلن / فاعلاتن / فاعلن

لم يجِدْ من مَضَضِ الشوق وَخزاً فى الحشا   فهو لا يعرف ما طولُ ليلٍ مِن قِــصَرْ

- U - / - - U - / - U U / - - U - - U - / - - U - / - U U / - - U -

فــاعلاتــن / فـَعلن / فاعلاتن / فاعلن   فــاعلاتــن / فـَعــلن / فاعلاتن / فاعلن

سَحَّ لمّا بلــغ الصبــرُ٥ منه أدمعـــــاً   كجُمانٍ خانـــه عِقدُ سلكٍ٦ فانتثَــرْ

- U - / - - U - / - U - / - - U U - U - / U - U - / - U U / - - U -

فــاعلاتن / فـَعلــن / فــاعلاتُ / فاعلن   فـَعلاتن / فاعــلن / فاعلاتــن / فاعلن

لا تَلُمْهُ إنْ شكا ما يلاقى أو بكى وامتحنْ باطنَه بالذى منه ظَهَرْ

- U U / - - U - / - U U / - - U - - U - / - - U - / - U - / U - U -

فاعلاتُ / فاعلن / فاعلاتن / فاعلن فاعلاتن / فَعلن / فاعلاتن / فَعلن

(العروضى، ١٩٩٦م: ٦٧)

فمثل هذه الأبيات لايمكن أن تكون من المديد المشطور، ولا من الرمل المجزوء، ولا من المديد المربع، وذلک لأنها غير مصرعة. والنتيجة أنَّ تعيين وزن مثل هذا الشعر إنما يتم بترجيح أحد هذه الآراء الأربعة. وإننى أرى أنَّ الرأى الثانى والرأى الرابع ضعيفان، وضعفهما ظاهر من الشرح المتقدم. وأما الذى أرجحه من الرأيين الآخرين، فهو الرأى الأول، لأنه يمثل وزن المديد فى دائرته، وأنه نظم على وزنه، وإن كان من قبل المولدين. على أنَّ الرأى الثالث لايبعد كثيراً.

النتيجة

لقد تمخضت هذه المقالة عن المعلومات التالية: ١-كيفية حصول الاختلاط الإيقاعى بين الوافر المجزوء والهزج. ٢-كيفية هداية البحث العلمى إلى الوصول إلى حلول علمية أقرب إلى الواقع، مما يؤكد احتياج المحققين والباحثين فى علم العروض إلى أمثال هذه الحلول التى تعكس ارتقاء المستوى العلمى الذى هو الغاية المطلوبة والهدف المنشود. ٣- كيفية حصول الاختلاط الإيقاعى بين المديد والرمل.

الملحقات

١. ديوانه ص ٢٥١-٢٥٢، وأعيان الشيعة ج٣، ص ٤٠٥. والبيت الأخير ضُبط فى الديوان كما يلى:

حلالٌ فيه أن تُجْـ .... ـنبَ لا تُلحى ولاتُؤزَرْ

و الصحيح ما أثبته: لأن الوزن يقضى بأن تكون النون فى آخر الصدر.

٢. هذا البيت مدور، لكنه طبع فى كتاب الايقاع ص ١١٠ كما يلى غير مدور:

إلى مثل مَهاةِ الرملِ تكسو المجلس الزينا

و ما أثبته فى المتن هو الصحيح.

٣. هذا البيت مدور- أيضاً – لكنه طبع فى كتاب الايقاع ص ١١٠ غير مدور كما يلى:

لطلاب الفواكه عفتُ فاكهتى وأطباقى

و ما أثبت فی المتن أعلاه هو الصحیح.

٤. الظاهرة هی اشتمال الشعر علی هاتین التفعیلتین: (مفاعیلن) و(مفاعلتن).

٥. فی شرح تحفة الخلیل ص ١٢٠ هکذا: (سَحّ لمّا نفذ الصبرُ ...).

٦. فی شرح تحفة الخلیل ص ١٢٠ هکذا: (خانه سِلْکُ عِقدٍ ...).

المصادر والمراجع

الأصبهانی، أبو الفرج. لاتا. الأغانی. مصور عن طبعة دار الکتب المصریة. بیروت: مؤسسة جمال للطباعة والنشر.

الأعلم الشنتمری. ١٩٩٢م. شرح حماسة أبی تمام. تحقیق الدکتور علی المفضل حَمّودان. الطبعة الأولی. بیروت: لانا.

التبریزی، الخطیب. ١٩٨٦م. الوافی فی العروض والقوافی. تحقیق الدکتور فخر الدین قباوة. الطبعة الرابعة. دمشق: دار الفکر.

ابن رشیق القیروانی. ١٩٣٤م. العمد. تحقیق محیی الدین عبد الحمید. الطبعة الأولی. القاهرة :مطبعة حجازی.

الزمخشری، جار الله. ١٩٧٠م. القسطاط المستقیم. تحقیق الدکتورة بهیجة الحسنی. الطبعة الأولی. العراق: مطبعة النعمان.

السکاکی، أبو یعقوب. ١٩٨٧م. مفتاح العلوم. تحقیق نعیم زرزور. الطبعة الثانیة. بیروت: دار الکتب العلمیة.

السید الحمیری. لاتا. دیوانه. تحقیق شاکر هادی شکر. بیروت: دار مکتبة الحیاة.

خلوصی، صفاء. ١٩٧٧م. فن التقطیع الشعری والقافیة. الطبعة الخامسة. بغداد: مکتبة المثنی.

الراضی، عبدالحمید. ١٩٩٧م. شرح تحفة الخلیل. الطبعة الثانیة. جامعة بغداد: مؤسسة الرسالة.

علی، عبد الرضا. ١٩٩٧م. موسیقی الشعر العربی، قدیمه وحدیثه. لامک: دار الشروق.

الطیب، عبد الله. ٢٠٠٣م. المرشد إلی فهم أشعار العرب وصناعتها. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار الفکر.

العروضی، أبو الحسن. ١٩٩٦م. الجامع فی العروض والقوافی. تحقیق زهیر غازی زاهد. الطبعة الأولی. بیروت: دار الجیل.

الأمین، محسن. ١٩٨٣م. أعیان الشعیة. بیروت: دارالتعارف للمطبوعات.

جمال الدین، مصطفی. ١٩٧٤م. الإیقاع فی الشعر العربی من البیت إلی التفعیلة. الطبعة الثانیة. النجف الأشرف: لانا.

منّاع، هاشم صالح . ١٩٩٥م. الشافی فی العروض والقوافی. الطبعة الثالثة. بیروت: دارالفکر العربی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/ أيلول ٢٠١٦م

صص ٤٩ ـ ٢٩

تقابل الحضارات بين الأنا والآخر في رواية "واحة الغروب" لبهاء طاهر

كبرى روشنفكر*

هادى نظرى منظم**

نوح إسلامى (الكاتب المسؤول)***

الملخص

الحضـارة تعنى التقدم الشـامل بما فيه العـدل والعلاقات والمعامـلات والثقافة بين الاثنـين، وكل حضـارة تعرض ما تمتلكـه على حضارات أخرى عـن وعى أو غير وعـى، وما يفتح الحـوار بين الحضارات هـو علاقة بعضها ببعـض، أو تلاقيها عبر الفتوحات والحـروب كما وقعت في التاريخ وصورتها النصـوص الأدبية حينا بعد حين. صورولوجيا علم يقوم بعرض صورة بلد ما، أو أمة ما، أو شعب ما، حيث يعين الباحث على أن يكتشـف الصور التى عرضتها، ومن مكونات هذا العلم، هى: صورة الآخـر التى تقابل الأنـا التى تتكلم عن الآخر ويصوره. يعتـبر بهاء طاهر روائيا مصريا معاصرا خصص قسـما من روايته "واحة الغروب" بعرض جدلية ثلاثية بين الأنا (الحضارة المصرية)، والآخر (كل من الحضارات اليونانية المتمثلة فى الإسكندر المقدونى والفارسية المتمثلة فى دارا)، ويتكلم على لسان الآخر حول المصريين (الأنا الجمعية) ثم الفرس ودارا ملك الفرس وجيشـه (الآخر السلبى). يتناول هذا البحث بالكشـف عن الصور المعروضة لكل من الإسـكندر المقدونى والمصريين والفرس فى روايـة "واحة الغروب" لبهـاء طاهر؛ وذلك عبر الحوار بين الشـخصيات الروائية، معتمدا على المنهج الوصفى- التحليلى، والتاريخى، والنتائج تقول بأن الآخر الغربى الإيجابى يتجلى فى شـخصية الإسكندر، والروائى قد عرض منه صورة ذات فضائل إنسانية يحبه المصريون وهو فى أنانيته يوحد العالم بعد محاربة الفرس.

الكلمات الدليلية: صورولوجيا، الأنا والآخر، بهاء طاهر، رواية واحة الغروب.

*. أستاذة مشاركة بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران kroshanfekr@gmail.com

**. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

***. طالب ماجستير بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران n.eslami76@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٧/١٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١/١٧ش

المقدمة

إن للثقافات دورا كبيرا فى تشكيل حياة الناس وفى وصولهم إلى مناطقها العميقة، حيث تمنح الناس هوية محددة يتعرفون عليها، وهى نفسـها كيانات غير متجانسـة تقدم أنماط التعبير الثابتة فى تاريخ شعب على أنها تشكل - عادة- المرجع لوحدة جماعية.

والصراع بين الثقافات والحضارات ينشـأ من العلاقات الثنائية بينها، عندما تتكون علاقة بين شـعب وآخر أو ثقافة وأخرى يسعى الناس إلى التعرف على الثقافة الواردة فـى بلادهم، وهذا ينتج خيطا افتراقيا فيهما، ويسـبب الشـعور بالتفوق أو التقهقر من جانب الحضارة المسـتضيفة، فأصحاب هذه الحضارات يسـعون إلى تفضيل حضارتهم على الأخرى وتؤدى هذه الصدامات أحيانا إلى حذف ثقافة أو تحقير شـأنها وجعلها خاضعة لأخرى.

فكرة الصراع الإنسـانى قديمة فى حد ذاتها وتنشـأ من الثقافة أو الهوية التى تحكم كل حضارة، فالنصوص الأدبية تعكس هذه الصدامات أحيانا، فتسـتعمل لثقافة الذات مصطلـح "الأنا" ولثقافة الغير مصطلـح "الآخر"، و«العلاقة بـين "الأنا" و"الآخر" هو الخيط الناسج للنص الإبداعى، فالأحاسيس والعواطف التى تحفل بها الأعمال الأدبية الخالدة تبقى معلقة فى العمق بجدلية الذات والغير.» (ماجدولين، ٢٠١٢م: ٢٥)

الصـراع بين الدول والقوى يولد دائما نتيجة للرغبة فى السـيطرة على شـىء ما، كالناس، أو الأرض، أو الثروة أو القوة، أو هى القدرة على فرض الرأى؛ فهذه الظاهرة يتناولها الباحثـون العصريون تحت عناوين جدلية الأنا والآخر، كما أن هذا النوع من الصدام يمثل صورة من الحضارات، الأمر الذى يمكن الفحص عنه فى أى فن أو كتاب، كأدب الرحلات أو الروايات والمسرحيات.

الشىء الذى يهم الباحث فى هذا الحقل من الدراسات هو علاقتها بالأدب، والذى يهمنا هو أن نقول بأن الأدب هو مرآة العصر ومن صفته أن يعكس القضايا التى ترتبط بالمجتمع والعصر بشـكل جميل مؤثر على النفوس، الأمر الذى يدفعنا أن نقرأ النصوص الخالدة مرات ومرات.

ها هو المصرى بهاء طاهر (١٩٣٥م) له أعمال عديدة منها رواية واحة الغروب، يتكلم

الروائى فى هذه الرواية عن واقع الثقافة والخلافات الموجودة الراهنة فى واحات مصر ولاسيما واحة سيوة، ويتطرق من خلاله إلى علاقة شرق الأرض وغربه؛ ويتكلم فى قسم من روايته عن الحضارة المصرية الراقية التى أثارت إعجاب الإسكندر المقدونى، حيث يرى بأن اليونان مع ما يمتلك من الحكمة فيتأثر عمالقه جدا بحكمة آلهة مصر، وهو يصور الإسكندر المقدونى منجيا للمصريين من ظلم الفرس فى العهد الإخمينى، وآلهة مصر اختارته كإله. يعتمد هذا البحث فى دراسته النص الروائى على المنهج الوصفى- التحليلى ويستخدم علم الصورة كأداة للبحث. هذا وتتم دراسة الحوارات والصور التى يعرضها الروائى فى نصه من رؤية الأنا والآخر الفنية النقدية. قد شاع حوار الحضارات فى هذا القرن والعالم اليوم بأمس حاجة إلى الحوار منه إلى التقابل.

أسئلة البحث

يحاول هذا البحث الإجابة عن السؤالين الرئيسين:

١. كيف يصور الكاتب بهاء طاهر الأنا الجمعية المصرية تجاه الآخر المقدونى وتجاه الآخر الفارسى فى روايته "واحة الغروب"؟
٢. كيف يصور بهاء طاهر الآخر المقدونى والآخر الفارسى فى روايته المذكورة؟

خلفية البحث

هناك دراسات تقوم بتصوير الثقافات وصورة الآخر، منها:

١. **ماجدة حمود (٢٠١٠م)**: فى كتابها "صورة الآخر فى التراث العربى" حيث تتطرق إلى عرض تعريفات لصورة الآخر وأهميتها، ثم تأتى بنماذج تطبيقية لهذا الموضوع من صورة الفرس فى كتاب "البخلاء" للجاحظ، وتقوم بدراسة الصراعات القائمة بين العرب والفرس وفى العراق.
٢. **الفيومى (٢٠١١م)**، مقالة تحمل عنوان "جدلية الأنا والآخر فى رواية المتشائل أنموذجا"، كتب هذا البحث الدكتور سعيد محمد الفيومى، وقام الباحث فى هذه الدراسة بتحليل رواية المتشائل للكاتب إميل حبيبى، ويناقش قضية الأنا

الفلسطينية والآخر المحتل ومحاولة التعايش بينهما في الأرض الفلسطينية، ويرى أن الاحتلال يحاول طمس هوية الأنا الفلسطينية.

٣. **فاطمة كاظم زاده وآخرون (٢٠١٣م)**: "صورة الآخر في رواية قبل الرحيل"، عرضت المقالة صورا من الغربيين، بما فيها الآخر الإنجليزي واليهودي والألماني والفرنسي والأمريكي والبولندي، والملفت للنظر أنه قد اعتبرت الكاتبة وزملاؤها الآخر اليهودي جزءا من الآخر الغربي.

٤. بروينى، **خليل وهادي نظري منظم وكاوه خضري (١٣٩١ش)**، مقالة تحمل عنوان "صورة ماياكوفسكي في شعر عبد الوهاب البياتي وشيركو بيكه س، دراسة صورولوجية في الأدب المقارن"، درست المقالة بعد التعريف عن دراسة صورولوجيا صورة الشاعر الروسي عند الشاعرين الكوردي والعراقي في مقاطع مختلفة ثم بينت نقاط التلاقي عند الشاعرين في تصويرهما للشاعر الكوردي شيركو بيكه س.

أما بالنسبة إلى اعمال الروائي الكبير بهاء طاهر، فهناك دراسة تحمل عنوان "ويژگيهاى فنى وموضوعى داستان در آثار بهاء طاهر" للدكتور جواد اصغرى الذي تناول الخصائص القصصية والفنية في آثار بهاء طاهر بالدرس وليس هناك دراسات قد تناولت صورة الأنا والآخر في آثاره.

التعاريف والمفاهيم

صورولوجيا (الصورة الأدبية)

يقدم صورولوجيا صورا من مجتمع ما، أو بلاد ما، أو شعب ما، فهذه الدراسة تبين لنا مدى قبول الأمم بعضها بعضا وأنهم كيف ينظرون إلى أمة غيرهم. تعتقد الصورولوجية بأن صفة الصورة الرئيسة هي أنها منبعثة من الافتراقات القائمة بين "الأنا" و"الآخر" وبين "هنا" و"هناك". (دقيقي، ١٣٩٠ش: ١٠٦)

«كلمة صورولوجيا لها شمولية وعمومية، مع أن لهذا النوع من الاتجاه النقدي تعاريف تخص به، وتشمل قسما خاصا من دراسات الصورة في معناها العام، فهذه الكلمة

جديـدة كل الجدة بحيث أنها لم تسـجل في كثير من المعاجم اللغويـة.» (نامور مطلق، ١٣٨٨ش: ٣) وهـذا النوع من الدراسـة يعد من صميـم الأدب المقارن والفن المقارن كمـا يمكن أن نعده من الاتجاهات النقدية الحديثـة، فقد اعتنق اليوم أكثر الباحثين بأن الصورالمعروضـة فـي آثار أديب مـا أو صاحب فن ما، لا تنتزع مـن العالم الخارجي الحقيقي البحت، بل هناك تدخل أنواع من التحكيمات.

وفـي رأي دانيل هنـري باجو: «كل صورة ينبثق عن إحسـاس، مهما كان ضئيلا بـ"الأنـا" بالمقارنة مع "الآخر"، وبـ"هنا" بالمقارنة مع مكان آخر، الصورة هي إذن تعبير أدبـي أو غير أدبي، عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي.» (السـيد، ١٩٩٨م: ٩١)

إذن يهدف علم الصورة إلى دراسـة صورة ثقافـة الذات في أدب الآخر، أو ثقافة الآخر في أدب الذات (الأنا)، ومن هذا المنطلق نستطيع القول بأن علم الصورة يدخل فـي مجال بيان الصـورة الثقافية لبلد، أو أمـة، أو ثقافة مـا. (م.ن: ٤) الثقافة والبلاد والشـعب هي النقطة المركزية لدراسـة صورولوجيا، وهذا هو الهدف الرئيس من هذه الدراسة، كما أن القيام بالمقارنة بين الشعوب وتفضيل ثقافة على أخرى هو الهدف الذي لانستطيع الغفلة منها خلال ولوجنا في هذا المجال.

يعـد صورولوجيا مـن الاتجاهات الفكرية لشـخص ما، أو قوم، أو أمـة ما، ويميز الدارسون بين أنواع الصور، فهناك صورة الذات وهناك صورة الآخر. تستعمل صورة الذات في بلدان ما يصدرون صورا من ذاتهم وتواجه هذه الصورة في العالم الخارجي بالقبول.

وحيث إن صورولوجيا يعد من فروع الأدب المقارن، «فتحتاج هي مثله إلى أدوات الناقد في معرفة العلوم الإنسـانية (التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس...)، والمناهج النقديـة الحديثة، كمـا تحتاج إلى مؤهلات ذاتية كالذوق، والحساسـية وغير ذلك من أدوات تساعد على تلمس الجمال.» (حمود، ٢٠١٠م: ٩)

للصـورة الأدبية عنصران لاتنفك عنهما، وهما "الأنـا" و"الآخر"، فتقدم لنا صورة الآخر أثر العلاقات التاريخية بين الأنا والآخر في رسم ملامح مشوهة للذات والآخر

أى يـبرز أثـر العلاقات العدائية فى تشـكيل صورة غير إنسـانية تنـزه الذات وتحقر الآخر.» (م.ن: ٩)

"الأنا" أو الذات

يقول سليمانى: «الأنا فى المعجم العربى هو ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، لاينازعه أو يشاركه فى ذاتيته وبصفته، فهو مستقل من غيره وإن كان منتجا له وناتجا من علاقته به، والأنا فى هذه الحالة متقلص فى مسـاحته، مسـكون بنزعته الفردية.» (السليمانى، ٢٠٠٩م: ١٠٤)

مـا يقابـل الذات هـو الآخر الذى إن لم يكن هو لانسـتطيع أن نحكـم على الأنا بالوجود، لأنهـا قد تأخذ حياتها وكينونتها من الآخر، كما أن الآخر يأخذ كينونته من كينونة الأنا، إذن الأنا والآخر هما متلازمان لاينفک بعضهما من بعض.

تعد الذات أو الأنا هى مركز الشخصيات أو نقطة مركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، وإنها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بالأنا لا يـبرز دون أن يكون مصحوبا بـذوات الآخرين (فتحـى، ١٩٩٩م : ٨١٢)، وبعبارة أخرى إن الذات وهى تحدد آخرها وترى نفسها هى الأساس الذى تصدر عنه المعايير التى يمكن من خلالها تحديد من هو الآخر. (الخباز، ٢٠٠٩م: ٢٦)

إذن "الأنـا" هى ثقافة الذات أو هى حضـارة تريد أن تنظر إلى الآخرين كثقافات أو حضـارات أدنى مـن حضارتها أو أعلى، بعبارة أخرى تريـد "الأنا" عادة أن تثبت تفوقه على حضارة أخرى. لاشـک فى أن الصور التى تعرض الأنا من الآخر لاتكون أحيانـا متلائمة مع حقيقة تلک الحضارات (حضارة الآخر)، لأن الأنا هى الثقافة التى تدعـى بالعلو والفضل على ثقافات أخـرى، أو هو الداخلى أو الوطنى الذى ينظر إلى العالم الخارجى أى العالم الأجنبى أو غير الذاتى الذى يختلف مع عالمه، فالأنا هى القيم المعيارة المتعالية على الزمان والمكان.

"الآخر"

الآخر هو «الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبى ومتحرك، ذلك أن الآخر لايتحدد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية وهى الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة، فقد يتحدد الآخر بالقياس إلى الذات كفرد، أو إلى جماعة معينة قد تكون داخلية، كالنساء بالقياس إلى الرجال، والفقراء بالقياس إلى الأغنياء، أو خارجية بالقياس إلى مجتمع بصورة أعم.» (نادر، ٢٠٠٤م: ٢٠)

التكلم عن الآخر هو التكلم عن كل ما يقع خارج الذات الفردية (الأنا)، والذات الجمعية (نحن)، فى إطار الشخصية الوطنية الجماعية أو الدولة، أو الأمة. فالكاتب أو الفنان الذى يتكلم عن الآخر يتكلم عن الشخصيات أو الجماعة أو الأمة التى ليست فى إطار وطنه وكينونته فى الواقع. والتغيير هو الصفة الرئيسة فى الآخر، كما أنه يقف موقفا مقابلا بالنسبة إلى الأنا، فتتحدث عنه الأنا وتصوره بما شاء من الصور التى تتعرف إلى الآخر من خلالها مواطنو الذات أو الآخرون.

«من الصعب فصل الآخر كمفهوم فى تعريفه من مفهوم الذات، ذلك أنهما دائرتان متداخلتان جدا، وهذا التداخل راجع فى أساسه إلى أن المفهومين يساهمان فى تكوين بعضهما البعض، أى أن التداخل ناتج من طبيعة التعلق بكل منهما؛ إنهما يلدان بعضهما البعض، وينميان بعضهما البعض، فبقدر ما يتضح مفهوم الذات وترتسم حدوده فإن مفهوم الآخر فى الجهة المقابلة تتضح بنفس المقدار وترسم حدوده.» (الخباز، ٢٠٠٩م: ٢٠ – ٢٢)

التلازم السائد على مفهوم الآخر والذات لايمكن التغفل عنه، فاستخدام أى منهما يستدعى تلقائيا حضور الآخر، ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفهومى هو تعبير عن طبيعة الآلية التى يتم وفقا لما تشكل كل منهما، فصورتنا عن ذاتنا لاتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما صورة الذات. (فتحى، ١٩٩٩م: ٨١٢)

حالات قراءة "الأنا" و"الآخر"

تتعدد حالات الفهم والقراءة فى صورة الآخر وأهم هذه الحالات هى:

١. التشويه السلبي: في هذه الحالة تسيطر على "الأنا" مشاعر التفوق على الآخر وغالبا تعززها العلاقات العدائية مع "الآخر".
٢. التشـويه الإيجابي: في هذه الحالة تسيطر على "الأنا" مشاعر الدونية، فتتم من خلالها رؤية الواقع الثقافي الأجنبي في حالة من التفوق على الثقافة الوطنية الأصلية.
٣. التسـامح: في هذه الحالة تسـيطر على الأنا الرؤيـة المتوازنة للذات والآخر، فترسـم الآخر بروح موضوعية يسـودها التسـامح، فيتم تقديم الصورة برؤية واعية تعتمد العلم. (حمود، ٢٠١٠م: ٢٨)

بهاء طاهر، حياته، وروايته "واحة الغروب"

حياته

ولد الروائي الكبير "بهاء طاهر" في محافظة الجيزة في ١٣ يناير ١٩٣٥م، حصل على ليسـانس الآداب في ١٩٥٦م من جامعة القاهرة ودبلوم الدراسات العليا في الإعلام شعبة إذاعة والتلفيزيون سـنة ١٩٧٣م. عمل مترجما في الهيئة العامة للاستعلامات بين عامـي ١٩٥٦م و١٩٥٧م، ثم عمـل مخرجا للدراما حتى عـام ١٩٧٥م، حيث منع من الكتابة. بعد مدة ترك مصر وسافر إلى كل من إفريقيا وآسيا حيث عمل مترجما، وعاش في جنيف بين عامي ١٩٨١م و١٩٩٥م، حيث عمل مترجما في الأمم المتحدة، وبعد هذه الغربة عاد إلى مصر حيث يعيش إلى الآن. (أصغرى، ١٣٩٠ش : ٢٦)

روايته "واحة الغروب"

كتبت هذه الرواية سـنة ٢٠٠٨م، والأحداث تدور فيها حول واقع مجتمع الواحات في مصر في عهد الاحتلال البريطاني، فالأحداث الرئيسة تدور حول واحة في صحراء مصر وهي واحة سيوة.

لهذه الرواية شخصيتان رئيستان هما: "محمود" و"كاثرين"، فينشغل محمود في الشرطة المصرية ويتعرف إلى كاثرين أثناء ذلك ويتزوج بها، وكاثرين هي عالمة أثرية إيرلندية.

اتهم محمود بتأثره بأفكار سيد جمال الدين الأسدآبادي وأحمد عرابى باشا، ولهذا ينتقل إلى واحة سيوة فى مهمته. (م.ن: ٢٩) واجه محمود فى تلك الواحة مشاكل، مع أن زوجته كاثرين تريد أن تكشف عن أسرار خرائب "أم عبيدة" وعن أسرار مقبرة الإسكندر المقدونى، ومن هنا تبدأ الوجهة الخيالية للرواية وتنتقل أحداثها إلى الماضى وتدخل فى فضاء من الواقعية السحرية، حيث تقوم "كاثرين" بإحضار الأرواح وتحضر روح الإسكندر المقدونى. تبدأ القصة حينئذ على لسان الإسكندر المقدونى، فيتحدث الكاتب عن أنانية المقدونى وعن ردود أفعال المصريين تجاه الإسكندر وكيفية تعامله مع الفرس وملكهم دارا وأسرته، وكيفية هزيمة جيشه على يد الإسكندر وجيشه.

فالرواية فى كليتها تدور حول الأحداث فى واحة سيوة والخلافات السائدة بين شقى الواحة أى الغرب والشرق وكيفية نظرة أهل هذه الواحة بالنسبة إلى الآخر المستعمر أو الغربى.

تقابل الحضارات بين الأنا والآخر

صورة الإسكندر المقدونى

اختص الكاتب الشهير بهاء طاهر قسما من روايته "واحة الغروب" بالتكلم على لسان الإسكندر المقدونى وما نال من الفتوحات، كفتح إيران وهزيمة "دارا" ملك الفرس وإنقاذ مصر من أيديهم وملكهم "دارا"، ويعدد له (الإسكندر) صفات إنسانية تبرر حروبه وفتوحاته ويجعله الكاتب منجيا للمصريين والمحبب إليهم، فيصوره ذا صفات كالعدل والسخاء والعفو والحكمة والشجاعة، إذن لا يرى الإسكندر نفسه إلا شخصية إنسانية يبرر نفسه وهو الذى ساعد المصريين حين خلصهم من سيطرة الفرس فى العهد الإخمينى.

أ. العدل

يصور الكاتب الإسكندر على لسانه عادلا يأبى الظلم ويهدف إلى بسط العدل فى الكون من خلال حروبه وفتوحاته لاسيما حربه مع الفرس، ويقول على لسان شخصية

كاثرين أنه أنقذ مصر من أيدى الفرس الظالمين. يقول الكاتب فى معرض من الرواية على لسان الإسكندر: «لكن بعد لقاء آمون لم أواصل الحرب مع الفرس باعتبارهم أعداء أنافسهم على احتلال البلدان، لا، بل هى الآن حربى باعتبارى إلها للعدل أبسطه فى الكون.» (طاهر، ۲۰۰۸م: ۱۱٤)

يصور الكاتب الإسكندر المقدونى باسطا للعدل فى العالم بحروبه التى تشن على الفرس وتلك الحروب تصطبغ بصبغة العدل بعد تعرف الملك اليونانى إلى إله مصر وهو آمون. وفى معرض آخر من الرواية يقول الكاتب: «وكان عدلا بعد ذلك أن أدمر تلك العاصمة وأن أحرقها، ألم يحرق الفرس آثينا الجميلة درة اليونان قبل قرنين من الزمان؟» (م.ن: ۱۱٥)

فإقامة العدل من جانب الاسكندر تقتضى أن يواجه بمثل ما واجه به الأعداء وهم الفرس، فبما أن الفرس قد دمروا مدينة أثينا التى تعد درة اليونان فله أن يدمر عاصمة الفرس ليقام العدل كما هو يريد وعلى أساس ما يهدف إليه. الإيجابيات التى يصور الكاتب بها الآخر هى على لسان الآخر وذلك يوهم القارئ بأن الكاتب يصور الآخر على لسان الآخر نفسه، وليس هذا من عقائد الأنا المصرية أو الشرقية. من النماذج النصية الأخرى التى تتكلم عن صفة العدل للآخر هو الموضع الذى يقول الكاتب فيه على لسان الآخر: «فكيف تغرينى ثرواته التى ستكون فى كل الأحوال غنيمة لى، أوزعها على جنودى.» (طاهر، ۲۰۰۸م: ۱۱٥)

عندما فتح الإسكندر بلاد الفرس ودمر العاصمة قد حصل على غنائم من هذه الحرب والدمار، فوزع هذه الغنائم والثروات بين جنوده، قد صور الكاتب بهاء طاهر هذه القضية ليبين عدل الملك اليونانى ويشرح ذلك على لسان الاسكندر الخيالى الذى أحضرت كاثرين روحه. ومن هذه الأوصاف للآخر هذه الفقرة التى يقول الاسكندر الخيالى «ألحقت الفرس الذين هزمتهم بجيشى وحاولت المؤاخاة بينهم وبين جندى، غير أن المقدونيين واليونانيين اشمأزوا من اعتبار أعداء الأمس أندادا لهم فى رفقة السلاح، فلم يثننى ذلك من خطتى.» (م.ن: ۱۱٦)

تلوح إيجابية الآخر فى هذه الفقرات النموذجية المختارة من النص الروائى أكثر،

فالملک الاسکندر يسعى إلى أن يقيم المساواة بين أعدائه وأنداده، ورغم ما يعتقده أنداده لايستطيع أي شيء أن يثنيه عما يهدف إليه. فالصفة الإنسانية أي العدل تصور الآخر الإيجابي عادلا. فيقول الكاتب على لسان الآخر: «حلمت أن أملأ الأرض بنسل جديد من سلالة الأروبيين والآسيويات، فلا تكون بينهم بعد ذلک ضغينة ولا حروب، أراد الإسكندر أن يخلق عالما لايكون فيه أشقر وأسمر ولافرق فيه بين من يعبد زيوس أو نار الفرس أو آلهة الهند.» (م.ن: ١١٧)

«كان من المؤكد أن السبب في إسراع الإسكندر بالعبور إلى آسيا كان طلبا لأموال يملأ بها خزينته الفارغة، ولم تكن دعوته الإغريقيين لمحاربة الفرس بدافع قومي أو وطني كما زعموا، وإنما كانت حجة وذريعة لمغامر يسعى وراء الشهرة والثروة ولذة المغامرة.» (صفا، ١٩٨٥م: ٤٥)، وهذه الصفات الإنسانية لاتطبق على الواقع التاريخي.

والأمل بمجيء المنجي والذي يطهر العالم من العنصرية والظلم قديم لحد ذاته، وجميع الأديان على أنه يأتي من ينقذ العالم من الظلم والجور والمعتقدات الباطلة. قد صور الكاتب الكبير بهاء طاهر الاسكندر المقدوني منقذا للعالم من العنصرية ومقيما للعدل بين الإنسان وأنه يسوق العالم نحو عالم واحد لافرق فيه بين المعتقدات المختلفة وبين الأجناس والعناصر المتنوعة في العالم.

ب. العفو

العفو عند المقدرة صفة حسنة تجدر بالثناء، فها هو الروائي الكبير حينما يتكلم عن الإسكندر المقدوني على لسانه يحصي له صفات حسنة بما هو العفو عند المقدرة، فيقول: «أضحكني عرضه أن يزوجني ابنته التي كانت أسيرة في معسكري، مع أمه ونساء أسرته عند أول معاركي معه، رددت على عرضه بأن أطلقت سراح السبايا بمن فيهن أمه وأنزلتهن مكرمات في واحد من قصوره التي استوليت عليها في زحفي.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١١٥)

يحكي الروائي على لسان الآخر بأنه حينما هزم جيش الفرس ودارا، قد أخذ أسرة دارا سبايا وأسراء، ولكنه لم يعاملهم معاملة أسير، بل أكرمهم وفي النهاية أطلق

سراحهم مكرما وعفوا وسخيا.

وصف الآخر بهذه الصفات يجعله إيجابيا ويشير إلى أن الأنا تقبله إلى حد ما، لكنه لا تصور نفسها أمامه منهزمة ولا تشعر بالتفوق ليكون التشويه إيجابيا، بل الأمر هو التسامح بين الأنا والآخر.

يشير التاريخ إلى أن العظماء اليونانيين لم يكونوا يشعرون بالأمن من قهر الإسكندر وكانوا يلجأون إلى ملك الفرس آنذاک فرارا من الإسكندر وظلمه (آرام، ١٣٤٣ش : ١٠٥)، وهذا يبعد صفة العفو عنده. قد ذهب الباحثون في هذه القضية التاريخية مذاهب مختلفة، ونحن في هذا المجال أمام ثلاثة من النصوص أو اتجاهات ثلاثة كما يبدو، النص الأول هي الكتب التاريخية الأروبية واليونانية، والنص الثاني أو الاتجاه الثاني هي الكتب التي تمت كتابتها على أيدي المؤرخين المصريين، والنصوص الثالثة هي الكتب التاريخية الإيرانية.

فلا شک أن النصوص اليونانية لاتذكر شخصية الإسكندر المقدوني إلا ذات صفات إنسانية، أما النصوص الإيرانية تعكس موقفها تجاه الإسكندر المقدوني ومعاملته أسرة «دارا»، ويتهم عند الإيرانيين والنصوص الإيرانية بقتل "دارا" (دارا الثالث) والهمجية بالنسبة إلى الحضارة الإيرانية العريقة؛ لأنه قد هدم الكتب والمكتبات والثقافة الدينية آنذاک في إيران. (فيروزمندي شيره جيني، ١٣٩٢ش: ٦٨)

أما في النصوص المصرية فيذكر الإسكندر بخير، و«لما هم بالكر على شخص "دارا" وآنس دارا الخطر المحدق به ألقى سلاحه ودرعه وملابسه وولى الأدبار، فلما رأى الفرس أن ملكهم فر من الميدان ألقوا سلاحهم ولاذوا هم أيضا بالفرار خاسئين، وقد غنم الإسكندر كل ما كان في ميدان الفرس من ذخائر ومهمات وأسلحة، وأسر أفراد عائلة دارا – أمه وزوجته وثلاثة من أولاده – وقد مثلوا أمامه أذلاء داخرين، وظنوا في بداية الأمر أن دارا قتل، وأرادوا أن يقيموا له مأتما، إلا أن الإسكندر هدأ روعهم وأكد لهم أنه لم يقتل، كان الإسكندر على مسائتهم مقيتا، إلا أنه عاملهم معاملة الملوک حتى إنه لم يتطلع إلى ستاتيرا زوجة دارا.» (خانكي، ١٣٦٠ش: ٧)

كما يبدو كان الإسكندر يعامل معاملة حسنة مع زوجة دارا، وحينما توفت الملكة

حزن الإسكندر حزنا شديدا على وفاتها وبكى عليها كأنه قد ماتت أمه نفسه، ويدفنها بعد مراسيم عظيمة على أساس سنن الفرس والإيرانيين في تدفين الموتى. (إقبالي، ١٣٨٦ش: ٧٥)

ت. الآخر الداعي إلى الوحدة

«ألفت بين قلوبهم ورمت معابد آلهتهم، غير أني أقمت معابد لإله جديد يجب أن يعرفوه جيدا» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١١٦)

والوحدة في العالم وبين شرقه وغربه وبين جنوبه وشماله قليلا ما نجده عند الفاتحين إلا وإن يكن هناك صالحات للفاتحين، فمرة أخرى يتكلم الكاتب الكبير الفاضل على لسان الإسكندر المقدوني بوصفه آخر قد اتفق عليه من جانب الأنا بالتسامح معه، فيصور الإسكندر بأنه يريد أن يوحد العالم، ليكون للجميع إله واحد يعبد ويعرف من جديد، ولابد أن تحطم آلهات قديمة ليكون الجميع خاضعا لإله جديد ولكي يتمسك الجميع بالوحدة العالمية.

ث. الإسكندر العامر (الآخر العامر)

يصور الروائي الكبير بهاء طاهر الإسكندر المقدوني عامرا يقوم بتجديد المدن فهو يسلب منه صفة التدمير عندما يقوم للوصول إلى القدرة بل الحرب التي قد قام بها الإسكندر لم تكن إلا تهدف إلى إقامة مدن جديدة، وذلك يبرز في كلام بهاء طاهر هذا على لسان الإسكندر المقدوني الخيالي: «غير أني لم أدمر مدنا أخرى بعد برسبوليس، بل شيدت مدنا جديدة، إسكندريات أخرى، عفوت عن القادة المهزومين في الأرض التي حررتها وجعلتها حكاما على الولايات.» (م.ن: ١١٥)

هذا وإن قصة الإسكندر المقدوني أكثر خيالا من قصة القديسين والقديسات في المسيحية، وجعلت هذه القصص أكثر المؤرخين يخطئون، إلى أن اعتادوا أن يعرفوه ويقدموه كبطل، وفي هذا الإطار يرون أنه لم يقم بحرب الفرس وبتدمير برسبوليس إلا منتقما من الفرس وجزاء لتدمير مدينة "آثينا" اليونانية التي كانت مقدسة عند اليونانيين

علـى أيدى غير اليونانيين، لكن الأمر هو أنه قد هاجم إيران وآسيا بسطا لسلطته وكبريائه. (آرام، ١٣٤٣ش: ١٠٣-١٠٥)

ومن جانب آخر قد دمر الإسكندر مدنا كثيرة فی أسفاره الحربية، وقتل وأسر كثيرا ممـن كانوا على طريقه، كما حرق مدنا لم يخضع أهلها له، فهـذه التدميرات قد ذاعت أخبارهـا وقد جعلت رعبا وخوفا فی القلـوب. (إقبالی، ١٣٨٦ش: ١٣٥- ١٤٠) إذن الإسـكندر المقدونی الذی يتصف بصفات وأعمال كهذه لايمكن أن يكون عامرا إلا إن تكن هناک منافع له أو لتخدع الجمهور للسيطرة على البلدان.

صورة الأنا الجمعية المصرية تجاه الآخر المقدونی

الأنـا فی رواية "واحة الغروب" هم المصريون فی عهد حكم الاسـكندر المقدونی، فی قسـم من الرواية يتكلم فيه الكاتب على لسـان الإسكندر المقدونی ويصور الأنا من وجهة نظر الآخر الإيجابی. يصور الروائی الشهير بهاء طاهر الأنا الجمعية المصرية الفرعونيـة مؤثرة على الآخر المقدونـی ومتقبلة تواجده فی بلادهـا، فالآخر فرحان بحضوره فی بلاد الأنا والأنا فرحانة بتواجد الآخر فی بلادها، فهناک شیء من التسامح بين الأنا والآخر المقدونی فی هذه الرواية.

أ. الأنا المتحضرة

خير صفة للأنا هو أن يصفها الآخر ويمجدها، فها هو بهاء طاهر يصور الأنا متحضرة ومهـدا للعلم والثقافة على لسـان الآخـر المقدونی ومن وجهة نظـره، فيقول فی فقرة مـن مكتوباته عن المصريين وبلاد مصر على لسـان الإسـكندر المقدونی: «سمعت منذ شـبابی أن على من يطلب العلم أن يقصد مصر وأن أفلاطون معلم أستاذی أرسطو قال إن اليونانيـين على كل ما يزهون به من علم وفلسـفة هم مجرد أطفـال، إذا ما قورنوا بالمصريين.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١٠٩)

فإعجاب الآخر العالم بالأنا المتحضرة يوجد شيئا من الفخر للأنا تجاه الآخر وتشعر الأنـا بالتفوق على الآخر الإيجابی، الأمر الذی يقرب الأذهان إلى التشـويه الإيجابی

فى صورة الآخر الذى يعد شكلا من قراءة صورة الآخر. فأفلاطون وأرسطو هما من كبار الفلاسفة اليونانيين وهما يمجدان العلم والحضارة عند الأنا، كأن اليونانيين بما لديهم من العلم والفلسفة هم صغار فى هذا المجال مقارنة بالأنا و الحضارة المصرية العريقة.

ب. الأنا الملهمة سلام النفس للآخر

عندما يدخل الإسكندر المقدونى مصر يدخل معبد الإله "آمون" ويزور المعبد، يقول الكاتب بهاء طاهر إن من معطيات هذه الزيارة هو سلام النفس للآخر: «منحتنى زيارة آمون فترة من سلام النفس الذى قضيت عمرى كله أبحث عنه.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١١٤)

الأمر الذى يهمنا هو السياق التاريخى لهذه القضية وهو أن الاسكندر المقدونى لم يكن يتمتع بسلام النفس فى حياته، لأنه كانفى تشاغل عنه بالحروب، من الحرب مع الفرس حتى الحرب مع الهنود، لكنه قد فتح مصر بسلام، لأن المصريين قد تقبلوا حضوره فى بلادهم على حد القول فى الرواية.

نجد فى موضع آخر، الأنا هو المؤثر فى فكر الإسكندر، لأنه حينما تعرف إلى آمون قد أوقف الحروب أو قل أن حروبه كانت تهدف إلى العدل على حد قول الكاتب الكبير بهاء طاهر: «... بعد لقائى آمون لم أواصل الحرب مع الفرس باعتبارهم أعداء أنافسهم على احتلال البلدان، لا، بل هى الآن حربى باعتبارى إلها للعدل أبسطه فى الكون.» (م.ن)

والمهم هو أن الآخر الإيجابى قد وصل إلى السكون النفسى بعد لقائه بالأنا الإلهية، فقد صور الكاتب الأنا مبعثا للسكون والسلام، فمصر عنده أرض السلام، إذن علاقة الآخر المقدونى بالأنا المتألهة المصرية توجد السلام والسكون النفسى.

ت. الأنا الموافقة على تواجد الآخر المقدونى

يصور الكاتب الإسكندر حينما طرد الفرس من بلاد مصر أقبل عليه الجموع المصرية وفرحوا بخروج جيش دارا من مصر، قائلا على لسان الإسكندر المقدونى بوصفه الآخر المتوافق عليه أوالآخر الإيجابى أو الآخر المتسامح: «خرجت من المعبد

بصحبة الكاهن من جديد، فرفع يديه ليصمت الجميع، خشـيت أن يعلن شيئا من وحى الإلــه أمام الجمــوع، لكنه اكتفى بأن قال إن الآلهة اختارتنــى فرعون مصر وإن إلههم "هوراس" قد حل فى بدنى منذ اللحظة حلولا، وما إن أعلنها حتى راحت جموع الكهنة والكاهنات والحجيج من المصريين تهلل وتلوح فى حماس وتشــنج وهى تهتف باســم الفرعون الجديد تمزجت أصوات نساء ورجال ببكاء الفرح.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١١٢)

لــو أمعنــا النظر فى النص لنجــد الكاتب عندما يصور الأنا تجــاه الآخر الإيجابى ليبين مدى شــعبية الأنا إزاء الآخر يستعمل للأنا هذه العبارات: «راحت جموع تهلل»، «تلوح فى حماس وتشــنج»، «تهتف باسم الفرعون»، و«تمزجت أصوات نساء ورجال بيــكاء الفرح». إذن يصور الكاتب الأنا عاشــقة ومحبة للآخر، وهذا يدل على أن الأنا تجعل الآخر متفوقا على نفسها. إذن الصورة التى يعرض الكاتب عن الأنا حين تواجه الآخــر هى صورة العاشــقة والمعجبة بالآخر المعتدى الذى أنقذهم من ســلطة الفرس الإخمينيين.

«لما دخل الإســكندر مصر خرجت مصر بحضوره؛ لأن الفرس كانوا طردوا فرعون مصر، وأسرفوا فى الظلم والنهب والعبث والتخريب والتعذيب، وسلبوا ماكان فى المعابد من كنوز وتحف وآثار، وقتلوا العجل "أبيس" الذى كان يجله المصريون ويقدســونه، ولما بلغ الإســكندر "منفيس" تقدم حاكم مصر وسلمه القلعة كما سلمه الحامية والمال الذى كان فى الخزانة وأمر باحترام المعابد واحترام ديانة المصريين واحترام عقائدهم، وأمر بتركهــم وما يدينون، وقدم القرابين والذبائح لمعبــود المصريين، كما قدم القربان للعجل أبيس، وأمر بتجديد وتعمير المعابد، فأجلسه الكهنة على العرش فى معبد فتاح منفيس، وعملوا له المراسيم الدينية المعتادة وبايعوه فرعونا على مصر ولقبوه بابن معبودهم "رع" ومحبوب معبودهم آمون.» (خانكى، ١٣٦٠ش: ٨)

إن كان هذا صحيحا فالسبب فى تقديس الآخر المقدونى من جانب الأنا المصرية هو التعامل التسامحى والتعاونى الذى قد قام به الإسكندر فى مصر آنذاک، وقد أسفر هذا إلى أن يكتســب الآخر اليونانى صورة إيجابية لدى الأنا فى عصرنا الراهن حتى نرى الروائى الكبير بهاء طاهر لايستطيع أن يخفى حسن ظنه بالنسبة إلى المقدونى فى روايته

هــذه، ومــا يؤيد ذلك كلامه هذا في هامش رواية واحة الغــروب، فيقول: «وما زالت ســيوة أيضا هي أرض الإســكندر الأكبر التي تلقى الوحي في معبدها الشهير الشامخ حتى اليوم، وقد استعنت في الصورة التي رسمتها الرواية للملك المقدوني الأشهر بعدد مــن كتب التاريخ أبرزها كتاب المؤرخ الروماني "كورتيوس" "حياة الإســكندر" الذي عني فيه بالجانب الإنساني أكثر من التركيز على الغزوات والبطولات الحربية التي اهتم بها غيره.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ٢٨٩)

والحقيقة أن الخلافات كثيرة حول شــخصية الإســكندر وتتعدد هذه الخلافات على حسب تعدد المصادر الشرقية والغربية والإسلامية التي قامت بدراسة شخصية الإسكندر، كما تعرفه المصادر المصرية واليونانية ســيد آســيا ومنجي "الشرق" وتعده بطلا مصريا وتحسبه باسلا شعبيا ووارث العرش الفرعوني الذي قد اختاره القدر لينجي الشعب من قيود العبودية، وتعرفه المصادر الإسلامية "ذوالقرنين" الذي يتكلم القرآن عنه، في حين تعرفه المصادر الشرقية الإيرانية شخصية سلبية (إبراهيمي، ١٣٨٧ش: ٤-٥)، فهذا كله ليــس له مجال في هذا البحث. بل كل ما يعنينا هــو أن نقول بأن الكاتب الروائي بهاء طاهر قد تميل أفكاره إلى "الهلنستية" من خلال تصويره الإسكندر المقدوني.

ث. التشويهات الصورية للأنا من نافذة الآخر

والتشويه الذي نجده عند الأنا لا يشمل الأنا بأجمعها، بل يشمل الأنا المتألهة؛ فعندما يتكلم بهاء طاهر عن آلهة المصريين على لســان الإســكندر المقدونــي يقول: «غمرت كهنتهــم بالهدايا، وقدمت للآلهة القرابين، فأحبونــي، لم أكن أعبد هذه الآلهة أو أعرفها، ونفرت في البدء من صورها المخيفة، أي شبه بين صور أرباب اليونان بوجوههم البشرية الجميلة وبين الوجــوه الحيوانية المتجهمة لهذه الآلهة المصرية التي تبعث على الرعب.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١٠٨)

إذن يصــور بهاء طاهر الأنا المتألهة مشــوهة تبتعد عن الإنســانية والأخلاق، وهي رمــز للرعب والتهجم والخوف لدى الآخر، فيقارن الإســكندر المقدوني بين آلهة يونان وآلهة مصر ويرجح آلهة يونان بوجوههم الجميلة ويرفض آلهة مصر لوجوههم المشــوهة

المخوفة.

وفى موضع آخر يقدم بهاء طاهر هذه النظرة التشويهية إلى الأنا من جانب الآخر المقدونى: «... لا مقارنة بأرباب اليونان تصحب العابد إلى ذرى الاوليمب فأرى الأرباب ليشارك الإنسان الآلهة السمو والفرح، أما آلهة المصريين فأخافتنى وأوقب لى بأن الإنسان غريب عنها وأنه ضئيل فى الدنيا تحكمه هذه الآلهة المخوفة.» (م.ن: ١٠٩)

فصورة الأنا المشوهة واضحة فى هذه الفقرة من الرواية، الآلهة رمز للثقافة، وتشوه صورة الثقافات بتشويه صورة آلهتها دون شك، إذن النقطة السلبية فى هذه الصورة هى أن من يحكم الأنا لا يليق فى الواقع بالحكم، فالحاكم لابد أن يعلو بالإنسان إلى درجات عالية ولكن هذه الآلهة التى تكلم عنها الإسكندر تبعد الإنسان عن عالم الرقى والسلام والسكون.

الآخر الفارسى من رؤية الآخر المقدونى

النماذج تشير إلى أن صورة الفرس فى عهد الإسكندر مشوهة عند الأنا المصرية وأيضا عند الآخر المقدونى، لكننا نجد أحيانا أن الآخر الفارسى قد عشق الآخر المقدونى آنذاك فى هذه الرواية وأعجبت به، وها هى النماذج التى تصور الآخر الفارسى فى عهد الإسكندر المقدونى:

أ. الآخر الفارسى المشوه

يقول الكاتب على لسان الإسكندر المقدونى: «طردت الفرس من الأناضول وسوريا وفلسطين ومصر، وهزمت ملكهم "دارا" فى كل المعارك التى خاضها ضدى.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١١٤)

يصور الكاتب الآخر الفارسى آنذاك محتلا ومنهزما بقوله على لسان الإسكندر المقدونى «هزمت ملكهم دارا فى كل المعارك التى خاضها ضدى»، فالآخر الفارسى هو الذى يبدو بالحرب كما يصور بهاء طاهر على لسان الإسكندر والهزيمة قد كتبت له أمام الآخر المتوافق عليه أى الاسكندر المقدونى، فالآخر الفارسى فى العهد الإخمينى

هو المحتل في رؤية الإسكندر وفي رؤية المصريين أو رؤية الكاتب، لأنه قد احتل مصر وفلسطين والأناضول.

هذا و"هرودوت" ينسب هزيمة الفرس من جيش الإسكندر إلى جبن دارا الثالث ويقول: «لا يمكن اتهام الإيرانيين بالضعف وأن هذا الشعب كانوا على خوف من جيش الإسكندر، الشعب الفارسي هم الذين قد أخضع سلاطينهم اليونان مع قدرتها وعظمتها قبل دارا الثالث، لكن دارا الثالث ما كان مدبرا ناجحا، يشهد المؤرخون اليونانيون أنفسهم بأن الإسكندر ما كان قادرا على فتح إيران إن لم يكن سوء التدبر من جانب دارا الثالث، إنه لم يعتبر من الخيانتين التين قد واجههما في الحروب السابقة وإلا كان قادرا أن يدافع أن الشعب الإيراني العظيم بإثارة وطنيتهم مرة أخرى لتبتلع قدرتهم الإسكندر وجيشه.» (منصوري، ١٣٨٦ش: ٧٤)

ب. الآخر الفارسي المحتل

يتكلم الكاتب عن تحرير مصر على أيدي الإسكندر المقدوني، وعلى لسان الآخربقوله: «لكن الأنغام تقترن في ذهني أيضا بلقائي آمون في واحته، دخلت مصر فاتحا واستقبلني المصريون كمحرر ومنقذ، لأني خلصتهم من احتلال الفرس الذين أذلوهم وخربوا معابد آلهتهم.» (طاهر، ٢٠٠٨م: ١٠٨)، فالصورة التي قد عرض الكاتب عن الآخر صورة سلبية توصف بالاحتلال والإغارة والتهديم وتذليل الأمم ولاسيما الأمةالمصرية في عهد دارا الإخميني.

والحقيقية أن بلاد مصر كانت طائعة لإيران منذ بدايات سلطنة الإخمينيين، وما جعل المصريين منزجرين من الفرس هو القسوة والعنف من جانب أحد الولاة الإخمينية في مصر بالنسبة إلى المصريين، ولما سمع المصريون بفتوحات الإسكندر المقدوني وبدخوله مصر فرحوا واستقبلوه شيقين. (إقبالي، ١٣٨٦ش: ٧٢)

نتائج البحث

قد صور الكاتب بهاء طاهر الأنا المصرية معجبة بالآخر المقدوني وتحسبه محررا

ومنقــذا للأنا من احتلال الفرس في العهد الإخمينــي، كما يصورها بأنها تقبلت حضور الآخر المقدوني في بلاده وتحسبه إلها للعدل وفرعونا آلها لمصر. نستطيع القول في إيجاز بأن علاقة الأنا المصرية بالآخر المقدوني أي الإسكندر هي علاقة تسامح. الصورة التي يعرضهــا الكاتب للآخر الفارســي الإخميني هي صورة من يمــارس الاحتلال والتهديم وتذليل الأمم، فالآخر الفارســي يرفضه الآخر المقدوني كما ترفضه الأنا المصرية. هذه هي الصورة التي عرضها الكاتب من الآخر الفارسي على لسان الآخر المقدوني.

صــور الكاتب الآخر المقدوني أي الإســكندر إيجابيا، فهو منقــذ الأمم من الدمار والحروب ويوصف بصفات كالعدل والمســاواة والعفو عند المقدرة، فالآخر المقدوني هو الذي يريد أن يجعل العالم تحت لواء الوحدة ويبيد العنصرية ويسعى دائما أن يجعل العالم كعــالم واحــد ذي إله واحد، ويوصف كأنه هو الذي يأمــل العالم حضوره ويملأ الأرض عدلا ومؤاخاة.

يبدو أن الصفات التي ينســب الكاتب إلى شخصية الإســكندر المقدوني تنشأ عن الفكرة الهلنيســتية التي قد ظهرت بشكل غير واع في نص الكاتب، إلى جانب هذا قد عرضت من الإســكندر المقدوني في مصر حســب ما فعله في مصر بالنسبة للمصريين، ولكن شــخصية الإســكندر الحقيقية تختلف عما صوره الكاتب بهاء طاهر، فالإسكندر هو الذي حرق برســبوليس وهو الذي هجم آســيا لبسط ســيطرته، وليس لبسط العدل وتوحيد العالم.

المصادر والمراجع

اصغري، جواد. (١٣٩٠ش). «ويژگی‌های فنی وموضوعی داســتان درآثــار بهاء طاهر». مجلة زبان وادبيات عربى، العدد ٤، صص ٢٥-٤٦.

اقبالى، على. (١٣٨٦ش). ذوالقرنين: اسكندر-كورش. تهران: نازلى.

باجو، دانيل هنرى. (١٩٩٧ م). الأدب العام والمقارن. ترجمه: غســان السيد. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.

بديع، امير مهدى. (١٣٤٣ش). يونانيان و بربرها. ترجمه: أحمد آرام. تهران: شركت سهامى للنشر.

بروينــى، خليــل وهادى نظرى منظــم وكاوه خضرى .(١٣٩١ش). «صورة ماياكوفســكى في شــعر عبدالوهاب البياتى وشيركوبيكس؛ دراسة صورولوجية في الأدب المقارن». فصلية إضاءات نقدية في

الأدبين العربي والفارسي. العدد ٨. صص ٥٥-٧٥

حمـود، ماجـدة. (٢٠١٠م). صورة الآخر فـي التراث العربـي. الطبعة الأولى. الجزائر: منشـورات الاختلاف.

خانكـي، عزيز. (١٣٦٠ش). «حياة اسـكندر الأكبر و غزو مصر». مجلـة الثقافة. العدد ١٥٧. صص ٩-٢٢٥.

الخبـاز، محمـد. (٢٠٠٩م). صورة الآخر في شـعر المتنبـي. الطبعة الأولى. بيروت: مؤسسـة العربية للدراسات والنشر.

السـليماني، أحمد ياسين. (٢٠٠٩ م). التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر». الطبعة الأولى. دمشق: دار الزمان.

شدود، ماجد. (٢٠٠٢م). حوار الحضارات. دمشق: هيئة المعلومات للطباعة والنشر.

طاهر، بهاء. (٢٠٠٨ م). واحة الغروب. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الشروق.

فتحـي، أبوالعينـين. (١٩٩٩ م). صورة الـذات وصورة الآخر في الخطاب الروائـي العربي. بيروت: دراسات الوحدة العربية.

فيروزمندي شـيره جيني، بهمن وديگران. (١٣٩٢ش). «از اسكندر گجستک تا اسكندر ذوالقرنين». مجلة پژوهش‌هاى ايران‌شناسى. السنة الثالثة. الرقم١.صص ٦٥-٨٤.

الفيومي، سـعيد محمـد. (٢٠١١م). «جدلية الأنا والآخر في رواية المتشـائل أنموذجا». مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية). العدد الأول. صص٨٦٥-٨٨٢.

كاظـم‌زاده، فاطمه وعبده عبود وسـعيد بـزرگ بيگدلي. (٢٠١٣م). «صورة الآخـر في رواية قبل الرحيل ليوسف جاد الحق». مجلة العلوم الإنسانية الدولية. العدد ٢٠. صص ٧٣-٨٨.

كاظم، نـادر. (٢٠٠٢م). تمثيلات الآخر، صورة السـود في المتخيل العربي الوسـيط. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

لـمـپ، هارولد وهرودوت. (١٣٨٦ش). قدم به قدم با إسـكندر در ايـران. ترجمه ذبيح الله منصوری. الطبعة الثامنة. تهران: گلريز.

ماجدولين، شرف الدين. (٢٠١٢ م). الفتنة والآخر. الطبعة الأولى. الجزائر: منشورات الاختلاف.

محمودآبادى، سـيد أصغـر. (١٣٨٢ش). «نقدى بر انديشـه تاريخ‌نگارى عهد اسـكندر مقدونى در ايران». مجلة ايران‌شناسى. الرقم ٥. صص ٢٩٦-٣١٩.

نامـور مطلق، بهمـن. (١٣٨٨ش). «درآمدى بر تصويرشناسـى». فصلية مطالعـات ادبيات تطبيقى. العدد١٢. صص ١١٩-١٣٨.

نانكت، لاتيشـيا. (١٣٩٠ش). «تصويرشناسـى به منزله خوانش متون نثر معاصر فرانسه وفارسى». ترجمه مژده دقيقى. مجلة أدبيات تطبيقى ١و٢. پياپى ٣. صص ١٠٠-١١٥.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/ أيلول ٢٠١٦م
صص ٧٤ ـ ٥١

دراسة تطبيقية لعناصر الرومانس في "ويس ورامين"، "كل ونوروز"، و"جمشيد وخورشيد"

زهراء دري*

الملخص

يعد الرومانس نوعاً ادبياً يظهر أنه مرتبط بالأدب الأوروبي، وقد بين المفكرون الغربيون التعاريف والأنواع والسمات الخاصة به. سوف نتطرق في هذه المقالة إلى دراسة ثلاثة نصوص من نوع الرومانس في الأدب الفارسي: ويس ورامين، كل ونوروز، وجمشيد وخورشيد لكي نكتشف أوجه الشبه والاختلاف بين سمات هذا النوع الأدبي وبين ما طرحه الباحثون الغربيون. ويجدر بنا الانتباه هنا إلى أن أدب الرومانس الغربي يشمل أنواعاً مختلفة تبدأ بالأدب البدوي والرعوي وتنتهي بالأفلام البوليسية وأدب ما بعد الحداثة؛ وبمقارنتها بمختلف أعمال الأدب الفارسي فسوف نلاحظ تطورات في تغلب أنواع من الثيمات في بعض الأعمال، مما يبين الاختلافات والمسيرة الكلية لأدب الرومانس في إيران. كما استنتجنا من هذا البحث؛ فإن السمات الملحمية الاستثنائية قليلة في ويس ورامين؛ فبينما نلاحظ أن "كل ونوروز"، و"جمشيد وخورشيد" تحتويان على حس المغامرة، فإن العشق في رواية ويس ورامين أكثر بروزاً ويمكننا أن نلاحظ أوجه الشهامة وتقديس الأبطال والتي تعتبر من سمات العهد الإقطاعي في رواية "كل ونوروز"، لكن البحث عن الكنوز وقتل التنّين لم يكن الهدف الرئيس في أية من هذه الأعمال.

المفردات الدليلية: الرومانس، الأنواع، المغامرة، العشق، سيدة المتعة، مرافق البطل.

---

*. أستاذة مساعدة في فرع اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية في كرج، كرج، إيران
Zahra_dorri@yahoo.com

تاريخ الاستعلام: ١٣٩٥/٣/١٩ش
تاريخ القبول: ١٣٩٥/٦/٣٠ش

المقدمة

الرومانس أحد الأنواع الأدبية الذى كان ولا يزال مطروحا فى الأدب الأوروبى، والغربيون هم من وضعوا السمات المرتبطة به، لأن اسمه وسوابقه تعود إلى اللغات الأوروبية. كانت مفردة رومانس (romance) فى القرون الوسطى تدل على اللغات المحلية التى كانت قد اشتقت من اللغة اللاتينية. (جعفرى جزى، ١٩٩٩م: ١١) ثم جرى تعميم مفهوم هذه الكلمة وأصبحت تستخدم مقابل الأدب اللاتينى وتشمل أنواعاً من الأدب كانت ترتبط باللغات المحلية، أما فى اللغة الفرنسية القديمة (roman) و (romant) فهى تعنى الحكاية الغرامية الشعرية فى البلاط الملكى. أما المعنى اللغوى لها فهو "الكتاب الدارج". ورغم أن قضية الرومانسيين كانت ترتبط بالمجتمع الأرستقراطى، لكن السمة اللغوية لها هى إمكانية فهمها من قبل الجميع. (Beer,1970:4)

وقد قيل إن الرومانس نوع أدبى أوروبى ومعرفة أهميته فى الأدب الإنجليزى أمر غير ممكن دون معرفة الأدباء المؤلفين لأكبر روايات الرومانس الذين كانوا يكتبون بلغات أخرى. ومنذ بدء الحروب الصليبية، تأثر هذا النوع الأدبى بالثقافة الشرقية، ومنذ القرن الثامن عشر تأثر بالترجمة الاجتماعية والأدبية لـ E.W. Lane (لندن، ١٩٤١-١٩٣٩م) وخاصة بألف ليلة وليلة. (Beer,1970:4)

أما اكتشاف الثقافة أو الملة التى يعود إليها هذا النوع الأدبى، فهو كسائر المباحث الفكرية والثقافية الإنسانية، أمر فى غاية الصعوبة. حتى إن بعض الباحثين اعتبروا الحكايات الدينية أساساً لرومانس نظراً لهيكل القصص الاستطرادية والروايات الدينية. (http://pajuhesh.irc.ir) ويبدو أن هذا الكلام ليس سوى نظرية مبنية على النمط الكلى لرومانس-الأحداث المختلفة، تحت عنوان المصير الرئيسى- ومطروحة على أساسه ومن المؤكد أنها لا تشمل جميع أوجهه وسماته، السمات التى تبين المبادئ والإطار وأحياناً انعدام الإطار له.

خلفية البحث

تطرق كل من جيليان بيير فى كتاب "الرومانس"، (The romance) ونورتروب

فـراى بعمله الثمين "تحليل النقـد"، (Anatomy of criticism) و"صحف أرضية"، (The Secular Scripture A Study of Romance) وكلارا ريـوفى كتـاب "تحول الرومانس" (The progress of romance) وكذلـك دايان الام فى كتاب الرومانس وما بعد الحداثة (Romancing the post modern) وهميلتنفـى نقد تحليل النقد لفراى، (:Northrop Frye Anatomy of his Criticism) إلـى ذكـر سمات الرومانس والتحـولات التاريخية التى طـرأت عليه وتنوع أنواعه، كما اعتبر العديد من الباحثين فى الأدب الفارسـى أعمالا مثل ويس ورامين والقصص الغرامية فى الشاهنامة قصصا من نوع رومانس. تطرق وليام هانوى الباحث فى الدراسـات الإيرانية فى السـبعينات، إلى تحليل القصص الرومانس الإيرانيـة الشـعبية قبل العهد الصفوى، حيث قام الدكتور هـادى ياورى فى مجلة النقد الأدبى فى عددها الخامس عام ٢٠٠٩م بنقد هذا العمل. ويتحدث الأستاذ جلال خالقى فى "الظاهراتية فى شـعر البطولة" حول أصالة قصص الغرام والرومانس فى الشـاهنامة كما ركز الدكتور محجوب فى مجموعة "الأدب الشعبى فى إيران" على الأعمال النثرية من نوع الرومانس؛ لكنلـم يتطرق أحد حتى الآن حول مقارنة المعايير التى قدمها الأدباء الأوروبيون مـع معايير قصص الرومانـس الإيرانية وأوجه الشـبه والاختلاف بينها. وتتمثل فرضية بحثنا هذا فى وجود الرومانس فى الأدب الفارسى القديم بنفس السمات الـتى طرحـت فى الرومانس الأوروبى، رغم أنه لا يصل من حيث التنوع إلى مسـتواه «السـمات التى يعتبر التنوع والتغيير فى الهيكل والمحتوى من أهم عناصرها.» سنتطرق فى هذا البحث إلى دراسـة مباحث الرومانس فى ثلاثة أعمال شـعرية فارسـية وهى "ويس ورامين"، "كل ونوروز"، و"جمشـيد وخورشيد" بما ينطبق على العناصر والسمات المطروحة فى أعمال الباحثين الغربيين.

سؤال البحث

يعتقـد باحثون مثل نورتروب فراى وبيير وهميلتن بتنـوع أنواع الرومانس وأنه فى أواخر القرن السـابع عشـر، فقد بقى أدب الرومانس النثرى دارجاً بأشـكاله الثلاثة: الأرستقراطى الفرنسى، والدينى المتشدد، والبوليسى. (Beer, 1970: 50) إذن يجب علينا

أن نفرض وجود أنواع من الرومانس في الأدب الفارسي. ويذعن توماشفسكي بأن بعض السمات والمبادئ تسود في جميع الأعمال الأدبية في مرحلة ما من المراحل، ومن جهة أخرى، ويؤكد كذلك على الانسياب التاريخي لهذه السمات كما يرى بأن السمات البارزة للنوع الأدبي تتغير عبر العصور المختلفة وليس هناك أي اعتبار أبدي لأي معيار من المعايير الأدبية. (هارلند، ٢٠٠٣م: ٢٤٣) وهذا الأمر يتجلى بشكل أوضح في الرومانس الذي لا يتسم بشكل ثابت. ولذلك يتمثل سؤال بحثنا هذا فيما يلي: إلى أي حد تتشابه المعايير التي طرحها النقاد الأوروبيون فيما يتعلق بالرومانس مع المعايير في الرومانس الموجود في الأدب الفارسي؟ سنقوم في هذه المقالة بدراسة موضوعات مختلفة من الرومانس، ومقارنتها بشكل عملي عن طريق الأمثلة في الأعمال الثلاثة من الشعر الفارسي الغرامي "ويس ورامين"، "كل ونوروز"، و"جمشيد وخورشيد". ويجدر بنا التذكير بأن تصنيف الأنواع المختلفة من الرومانس في الأدب الفارسي يحتاج إلى بحث أوسع وأكثر دقة؛ لأن هذا النوع الأدبي غير قادر مثل سائر الأنواع الأدبية الأخرى على البقاء دون تحول في العناصر والدوال والمضامين الخاصة.

١- الأسس النظرية للبحث

١-٢- لمحة عن الرومانس

يخبرنا التاريخ بأن خلفية الرومانس في أوروبا تعود إلى القرون الميلادية الأولى؛ وازدهر في فرنسا في حوالي القرن الثاني عشر ثم شق طريقها نحو الأدب في سائر الدول الغربية. في القرن ١٨، كان الرومانس من الأعمال الهامة في الأدب الإنجليزي وأصبح شيئاً فشيئاً على الطرف المخالف للرواية؛ بينما لا يمكننا أن نتجاهل الجذور الشرقية للرومانس بأي شكل من الأشكال، ولا يمكن للأولوية أن تقتصر على قصص ألف ليلة وليلة، والتي تتطلب البحث حولها هي الأخرى.

ويس ورامين، قصة غرامية تعود للعهد الأشكاني وقد أعيد نظمها في العهد الإسلامي، ويمكننا أن نعتبرها أقدم قصة من نوع الرومانس، وهي نموذج ثمين أذعن الباحثون بشبهها الكبير بملحمة "تريستان وإيزوت" وهي ملحمة ملكية تعود أقدم قصيدة فيها إلى

قرن بعد ويس ورامين وتعتبر من بقايا عهد ملوك الطوائف فى بريطانيا وإيرلندا وشمال فرنسا. (بديه، ١٩٦٤م: ١٠-١١) ومن القصص الغرامية الفارسية القديمة الأخرى قصة زريادرس وأداتيس حيث رواها خارس ميتلنى. (تفضلى، ١٩٩٩م: ١٩) القصة الغرامية الأخرى هى قصة عشق ستريانغايوس (Stryangaios) أو سترياغليوس الملك الميدى لزرينا (Zarinaina) الملكة السكوثية والتى تنتهى بانتحار الملك الميدى بعد فشله فى الحب. قام نولدكه بدراسة كافة روايات هذه القصة ويعتبر أنها ذات جوانب ملحمية رغم أنه يفضل تسميتها بالقصيدة الغرامية. (زرشناس، ٢٠٠٥م: ١٤)

وتعتبر كلارا ريو فى كتاب تحول الرومانس (The progress of Romance: London, 1755)، أن خلفية الرومانس تعود إلى مصر القديمة وأن الشعر الملحمى هو أم الرومانس (Beer, 1970). إن وجود قصص غرامية فى الشاهنامة، كرشاسبنامه، سامنامه، وبرزونامه، وغيرها يمثل مزيجاً من الغناء والملحمة فى اللغة الفارسية. (صفا، ١٩٧٣م: ١٦-١٤) ويشير الأستاذ خالقى مخالفاً وجهة نظر (Bowra.C.M) فى تحول الملحمة إلى قصة الرومانس، إلى قصص الرومانس القديمة الأشكانية والسكوثية والساسانية والتى شق البعض منها طريقه إلى الشاهنامه. (خالقيمطلق، ٢٠٠٧م: ١٨٠) وتجدر بنا الإشارة إلى أن ريبكا المستشرق المعروف، يعتقد أن قصيدة ويس ورامين قد ترجمت إلى اللغة الجورجية فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر كنوع من القصص الملحمية. (ريبكا، ١٩٩١م: ٢٧٩)

وتبين هذه البحوث بأجمعها امتزاج الملاحم والمغامرات والغناء ضمن نوع محدد من الأعمال الأدبية التى تعود إلى العهود القديمة ويطلق الرومانس اليوم على نوع أدبى محدد من آداب القرون الوسطى فى أوروبا (Middle Ages) وقد ارتبط بتعاريف مثل العشق والحادثة والمغامرة ومراعاة المبادئ الأخلاقية ضمن فضاء أرستقراطى؛ وقد قام الأوروبيون ببيان سماته أولاً وتفسيرها.

٢-٢- أنواع الرومانس

يعتقد جيليان بير فى تصنيفه لأنواع الرومانس أن هناك نوعين للرومانس هما الأرستقراطى والعامى وقد وصلا إلى أيامنا هذه، وكانا يلتقيان أحياناً ويتضادان أحياناً

أخرى وعلى الرغم من تشـابه المضامين والسمات لكن درجتهما مختلفة. ويمتزج النوع الأرسـتقراطي الذي يكاد يصل إلى الملحمة كما هو الأمر بالنسـبة لمالوري أو أريستو بعدة فروع من الروايات، بينما نلاحظ أن الرومانس العامي كما هو الأمر بالنسبة لبالاد (Ballad) عبـارة عن قصة منفردة تميل إلى البسـاطة والتركيز. وكذلك كوروش الكبير (LeGrand Cyrus) من تأليف سكودري وهافالاک الدنماركي (Havelock the Dance) نموذجـان من هـذا النوع. لكن تقديم تصنيف مطلق في هـذا المجال أمر خاطئ فهناك العديد من أوجه الشبه بينهما. (Beer, 1970 :6)

أما التصنيف الآخر فهـو يعتمد على القيم الموجودة في الرومانس وهي عبارة عن: الفارس البطل والفارس العاشـق. (كرونـادل، ١٩٩٨م: ١١٤) ويعتبر العهد الإقطاعي مصـدر ظاهرة الفارس البطل حيث أصبح السـيف في خدمة فلسـطين وإنقاذ الضعفاء والآنسـات المحترمات والفقراء ومحاربة الأشرار. حيث خلق الشعراء تحت نفوذ "إلينر" التي كانت ملكة فرنسـاحينا وملكة إنجلترا لسنوات طويلة، حكاية أخرى عن الفارس هي الفارس العاشق. (Beer, 1970: 114-115)

ويـرى فـراى أن الرومانس في كل فترة، يبـين أحلام الطبقة المثقفة والسـائدة في المجتمع، السـمة العامة التي يمكننا مشـاهدتها في رومانس الفرسان في القرون الوسطى والرومانـس الأرسـتقراطي والبورجوازي في القـرن الثامن عشـر ورومانس الثورة الروسـية وهـي ذات حالات مختلفة مـن الظهور وتحولت مع تحـول المجتمعات بزعمه السـابق. (Frye,١٩٧٣: ١٨٦) هـذه النقطة هي ذاتها التي يذكرهـا هميلتن على أنها شـكل لا ينتهي (Hamilton,1990: 140)، ولهذا السـبب فهو يظهر بأشـكال مختلفة في المجتمعـات المختفة، فهناک الرومانس الملحمي والرعـوي والخارق وما بعد الحداثي. ونظراً للمبالغات الخاصة في الرومانس وما بعد الحداثة، فقد اعتبر دايان الام أن ما بعد الحداثة هي الرومانس ذاته. كما يعتقد أن الرومانس يسـتعمل الأنواع كونها مصطلحاً جمالياً ويسـتغلها كذلک. والمقصود بذلک أننا إذا أردنا جمع المفاهيم المتنوعة التي يبنيها الرومانس، فسـوف تشـمل طيفاً واسـعاً من المواد المختلفة ومن المستبعد أن يتسع لها صنف واحد. ويمكن أن يطرح الرومانس في مجال واسع من القضايا الجمالية من الثقافة

السامية إلى الدنيئة ومن أعمال إيميلى برونته إلى أعمال باربارا كاتلند ومن الملاحظات المرتبطة بالعهود إلى الملاحظات المرتبطة بالمحتوى الموضوعى. (Elam,1992: 4) ويتطرق بعد ذلک إلى أن الرومانس ليس مجموعة قابلة للتغيير ولا شکلاً غير قابل للتغيير، ولهذا السبب فهو يقاوم التحلل الشکلى بناءً على التقاليد المسيطرة على الأنواع الأدبية. (Elam,1992: 5)

ويعبر رينيه ويليک في نظرية الأدب (the theory of Literature) عن ذلک بشکل آخر: القصة الرومانس إما شاعرية أو ملحمية، ولکن علينا الآن أن ندعوها أسطورية. (ويليک، ١٩٩٥م: ٢٢٣) ويحظى عنصر الأسطورة في الرومانس بأهمية خاصة في معرفة هذا القالب وفيما يتعلق بالأسطورة والملحمة والمقارنة بينها.

٢-٣- الشخصيات في قصص الرومانس

العنصر الرئيسى في هيکل قصة الرومانس هو الصراع والمغامرات المتلاحقة التى تدور حول محور البطل الذى يتمتع بقوة أکبر. يتحدث أرسطو في البند الثانى من فن الشعر (أرسطو، ٢٠٠٣م: ١١٦-١١٥)، عن اختلاف الآثار القصصية ويعتقد أن هذا الاختلاف ناجم عن اختلاف رفعة مقام الشخصيات القصصية. ويصنف فراى المنظّر الکندى الشهير القصص بناءً على هذه النظرية لا من الناحية الأخلاقية بل من ناحية قوة البطل إلى خمس فئات: الأسطورة، وقصة الرومانس، والملحمة، والقصة الواقعية، والهجاء، والسخرية. (ابراهيمى، ٢٠٠٦م: ٣١ و ٣٢) ويقول في مقارنة الأنواع الأدبية وبيان مختلف مراحل قصة الرومانس: الصراع أو (agon) هو الثيمة الأصلية في قصة الرومانس وإن بنية قصة الرومانس هى توالى الأحداث المحيرة. (Hamilton, 1990: 140) ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن قصة الرومانس برأى فراى هى مثل التراجيديا برأى أرسطو. وبناءً على ذلک، فإن بنية قصة الرومانس والأحداث التى تقع فيها يصنعها البطل العظيم الذى يبحث عن أمانيه ويواجه الأحداث وينتصر في النهاية.

كما يعتقد فراى بأن شخصيات قصة الرومانس تأتى من البنية الحوارية لها، أى أنها ليست ذات تعقيد کبير، فالشخصيات بسيطة وأحادية الطبقة وتتقدم لأجل

البحث أو التضاد إلى الأمام، وإذا انتصرت في مسـيرتها تتخذ شـكل أفراد شـجعان ذوي سمات مثالية وإذا واجهتها عقبات في مسـيرتها تتخذ شـكل أفراد شريرين. وكل شخصية في قصة الرومانس، تشـبه قطع الشطرنج البيضاء والسوداء ولها نقطة أخلاقية متضادة. شـخصية "الشيخ الحكيم" التي عبر عنها يونغ، تناظر شخصية "إيرون المنعزلة" و"خيرخـواه الكوميدية" (Frye,1973:195) وتعبيراً عـن هذا التضاد، يعتقد كلود ليفي شـتروس، عـالم الأنثروبولوجيا المعاصر أن وظائف الذهن البشـري البنيوية هي خلق الأضداد. ويظن ليفي شتروس أن أجدادنا البدو وضعوا نمط التضاد هذا لكي يسيطروا على عالم لم يكن يبدو أي شيء غريباً لهم تدريجيا. (برتنس، ٢٠٠٤م: ٧٧)

ولا تعتـبر الشـخصية المحورية في كافة الأعمـال القصصية بطلاً ولكن الشـخصية المحورية في قصص الرومانس هي بطل القصة، وبما أن بنية الرومانس مبنية على الجدال والمنافسة، فإن الشخصية المعادية للبطل بارزة أيضاً، رغم أنها تقسم بين عدة شخصيات إنسانية أو حيوانية أو طبيعية.

ومن بين القطع البيضاء هناك شـخصيات تخاف المواجهة والشـر. شخصيات يعبر عنها فراي بأنها أرواح الطبيعة التي تمثل عدم الانحياز الأخلاقي للعالم الوسيط للطبيعة وتبين إلى حد ما عالم الأسـرار وتجسـده، لكنها لا تُرى على الإطـلاق وعندما تظهر قريبـة، تبتعد. ومن بين الشـخصيات المؤنثة لهذا النوع، الحوريـات أو (nymph) وهي كائنات أسطورية كلاسيكية شـبه برية وصعبة المنال. (Frye,1973:196) الحوريات في الأسـاطير اليونانية هي أرواح الطبيعة التي تحكم الأشجار والغابات المقدسة والأنهار والمحيطات. هذه الشـخصيات صديقة للبطل وذات علاقـة غامضة مع الطبيعة، وعندما يحتاج البطل لمسـاعدتها تهب إلى نجدته مثل جمعة رابينسـون كـروزو (friday) حيث تهب هذه الشـخصيات لمساعدة البطل لكن موطنها يبقى غامضاً وكذلك الأمر بالنسبة لروبن هود، رمز المطالبة بالحق والذي يعتبر من الشخصيات القصصية القديمة في الثقافة الإنجليزية، حيث يساعد ريتشارد الشجاع في الوصول إلى الحكم مرة أخرى.

كما أن وجود الناصح أو كما يقول يونغ "الشـيخ الحكيم" سواء كان شاباً أم شيخاً، امرأة أم رجلاً، يعتبر من القطع البيضاء في لعبة شطرنج قصة الرومانس. وقد كان لآرثر

فى كتاب "ملكة الحوريات" هذا الدور وأغلب الغيلان والحوريات أحجار سوداء تلعب دوراً مناهضاً للبطل. فى عمل سبنسر أركيماغو (Archimago) ودويسا (Duessa) تلعب الشخصيات المشعوذة والشيطانية دور الملك والوزير فى قطع الشطرنج.

وفضلاً عن ذلك، نلاحظ فى قصص الرومانس وجود شخصيات ترافق البطل ظاهرياً لكنها تبدو خائفة وعندما يبدو الفوز غير ممكن، تصر على التراجع. إن وجود هذه الشخصيات فى الشكل العام والخيالى لقصة الرومانس، يمثل الوجه الواقعى للحياة. تظهر هذه الشخصيات عادة على شكل ناصح أو مهرج لتذكر بالعيوب. ويلعب السير دينادان (Dinadansir) فى السير توماس "مالورى" دوراً مشابهاً فهو فارس شجاع ومهرج.

٤-٢- السمات العامة لقصة الرومانس

على الرغم من كافة التحولات التى يخضع لها الشكل العام والمحتوى الخاص بقصة الرومانس فى مختلف المجتمعات، لا سيما أن باحثين مثل الام وهاميلتونو فراى اعتبروها "شكلاً لا ينتهى"، شكلاً لا يمكن التعريف بنظرية تجسده، كما أشار إليها هنرى جيمس فى مقدمة كتاب "الأمريكى" على أنها الغموض العام للرومانس وأن القانون الوحيد الذى يحكم الرومانس هو الكثرة وأنه يفتقر إلى الهوية الأصيلة (James, 1962:33)؛ لكن الباحثين أحصوا بعض السمات لقصة الرومانس وعلى الأقل لأنواع منها وأبرزها فى مقالتنا هذه عبارة عن: استدعاء الماضى الاجتماعى وكون الشخصيات أرستقراطية والعشق الجنسى واللهو وانعدام المنطق، النزاع مع أدوات الحياة اليومية ووصفها والمبالغة ووجود ثيمات رائعة وإشباع الرغبات الباطنية للمخاطب والنهاية السعيدة والتأكيد على عذرية البطلات وكون الشخصيات أحادية البعد والطبقة، وجود فرسان شهام وكرماء واللجوء إلى الرمزية.

٢- البحث والدراسة

١-٣- الشخصيات فى "ويس ورامين"، "كل ونوروز"، و"جمشيد وخورشيد"

نوروز فى "كل ونوروز" وجمشيد فى "جمشيد وخورشيد" نماذج سامية لأولئك الأبطال

"الذيـــن يتفوقون علينا" والذين يقصدهم فراى وهم يبحثون عن الحبيبة. يتمتع ويس فى هذا المجال باعتدال أكثر واقعية ويتغلب على العقبات فى النهاية.

يلعب "موبد" فى قصيدة ويس ورامين دور المنافس لرامين ويشـــكل عقبة فى طريق بحثــه وعدواً لــه وعجوزاً تعانى الحبيبــة فى أحضانه؛ فبعد هزيمته أمـــام ويرو (كركانى، ٢٠١٠م: ١٦٧)، يستفيد من انشغاله بجيش ديلم ويأخذ ويس معه، أو بتعبير آخر يخطفه. (المصدر نفسه: ٨٠) الداية من الشخصيات المرافقة للبطل والتى تتقن السحر والشعوذة. (المصدر نفســه: ٩٣) وتتخـــذ منحىً مقارباً لمنحى أرواح الطبيعـــة، وتحاول تحفيز ويس ورامـــين من كافة الجهات وتمهد لهما الطريق للوصـــال، حتى أنها لا تخاف من الذهاب إلى غوراب والنوم على فراشـــالموبد، أما زرين كيس الساحرة فهى الشخصية المضادة للداية وهى التى تكشـــف ســـر العلاقة بين ويس ورامين. (المصدر نفســـه: ١٩٣) تلعب الداية وزرين كيس الســـاحرة دوراً ثنائى الأقطاب بين "ســـيدة المتعة وسيدة الوظيفة" (Frye,1973:196) و"بهكوى" ناصح يحذر رامين من عواقب عمله وأخطاره ويشـــجعه على اختيار حبيبة أخرى، وفى النهاية يستســـلم رامـــين ويرتبط بفتاة تدعى كل دختر "رفيدا". (كركانى، ٢٠١٠م: ٢٢٧-٢٢٢)

فى "كل ونوروز" تم إسناد دور المضاد للأبطال فى هذا البحث إلى شروين وسلم وشبل زنكى وفرخ روز شـــامى و... أما الأحجار الحيوانية البيضاء اللون فى هذا الشـــطرنج، فهـــى عبارة عن طائرين أخضرين يتحدثان فى النوم عن مشـــاعر وصال "كل ونوروز" وفى نهاية المطاف يقف البلبلان اللذان يخبران عن اختطاف المعشوقة. (خواجويكرمانى، ١٩٩١م: ٢١٤) فى مواجهـــة التنين الذى يشـــكل عقبة فى طريق البحث، حيث أن مقتله يعد أول شرط من شروط قيصر لقبول العريس.

"الحورية" التى تظهر بصورة شـــابة أثناء ســـقوط نوروز ودهس الحصان له من باب الخطأ وتوصله بســـرعة فائقة إلى جنوده. (المصدر نفســـه: ٢١٨-٢١٧) والشـــيخ الغيبى الذى يجلس بالقرب من النبع أثناء سدول الليل فى مكان الطوفان السحرى حيث يعلمه كيفية فك الطلســـم ومن ثم يختفى. إن هذا يُظهـــر مكنونات العالم المفعم بالغموض مثل الحوريات الخجولات، وفى حال تمت مشاهدتهن يبتعدن مباشرةً، تلك الشخصيات التى

تظهر فى الثقافة الإيرانية عامةً وفى الحكايات كثيراً بصورة خضر والراهب والمرشد وحتى الخادم ياقوت الذى ينجى البطل من قضية تسميمه فى بلاط سلم. (المصدر نفسه: ١٣٩) خلق من طبيعة تخاف منالشر والأذية وهو مرافق الأخيار والناصح الذى يقوم بإسداء النصح إلى الراهب النصرانى. (المصدر نفسه: ١٥٥) والحكيم "مهرسب" وابنه "مهران". هؤلاء يؤكدون بإصرار على الحقائق الأرضية ويمنعون "نوروز" من تعقب هدفه بسبب الأخطار المحيقة. (المصدر نفسه: ١٠٣ و ٨١-٧٦)

فى قصيدة "جمشيد وخورشيد" أعداء الأبطال والعقبات فى طريق البحث: هم التنين آكل النيران، العفريت "أكوان"، العبور من البحر الهائج المتلاطم الأمواج وبلاد الحوريات، وفى نهاية المطاف الصراع مع منافس، هو الملك شادى "شادى شاه" والذى يرغب قيصر من خلال التغلب عليه أن يحفظ أمن تاجه وملكه. "الحورية" التى تواجه فى بلاد الحوريات "جمشيد" تتحالف مع قوى الطبيعة، وهى بعيدة كل البعد عن الشر والخبث؛ تقف إلى جانب البطل وتساعده أثناء العبور من أرض الحوريات المكان المهول والخطير، ومن خلال تقديم ثلاث شعرات من شعر رأسها تضمن مستقبل وسلامة طريق البطل. كأن هذه الشعرات الثلاث تضطلع بدور ريش طائر العنقاء فى حكاية رستم فى الشاهنامه أو سفر الملوك. (ساوجى، ١٩٦٩: ٥٠-٤١) و"شكر" و"شهناز" عازفتا مجلس طرب جمشيد هما عبارة عن واسطتين كما أنهما فى متاهات الطريق دليلان وتضطلعان بدور سيدة اللذة فى هذه المنظومة .(المصدر نفسه: ١١٩،١٠٨،٨٣،٨١) افسر والدة خورشيد، سيدة وظيفة تقوم حينما يفتضح أمر وجود خورشيد وجمشيد معاً بحبسه فى القلعة .(المصدر نفسه: ٩٨-٩٦) "مهراب" الذى كان له دور فى تعريف خورشيد على جمشيد فى بداية الطريق هو ظهير ومساعد للبطل حيث يحذره حيناً بالنصح وحيناً أخر بالتقريع من الخطر الداهم. (المصدر نفسه: ١٠٤، ١٠٣، ٩٢)

ويعتبر موضوع العشق الجنسى أحد الأبحاث التى يخوض بها "نورتروب فراى" وذلك خلال الدور الذى تلعبه البطلات ويرتبط هذا الدور بشكل رئيسى بالرجل الذى قام بنفسه أو عن طريق خالقه باختيارها كزوجة. ومهمتها أن تكون متواضعة وأن تستخدم الطرق الهادئة للوصول إلى مبتغاها (Frye,1976:79) لهذا السبب عامة

النســاء وبسبب العنصر الثقافى والنســاء البطلات اللواتى يعتبرن مقصد البحث، فى هذه الحكايــات هن منفعلات وطبعــاً "گل" أكثر انفعالاً بالمقارنة مع خورشــيد وخاصة مع "ويس". بعد مقدم نوروز فقط وبحســب طريقة الفرسان تنضم "گل" إلى نوروز فى خلوة الليل إلى مجلس السمر. (خواجويكرمانى، لاتا: ١٩٩، ١٩٣، ١٩١)

٢-٣- تحليل سمات الرومانسية

٣-٢-١-استدعاء الماضى الاجتماعى وكون الشخصيات أرستقراطية

«الرومانس، يطفئ يستعدى الماضى الاجتماعى البعيد، فى ذلك العالم الفخم المهيب فى العهــد القــديم والتحرر من قيــود الدين حيث فيه ظل خافت من مجتمع الشــاعر.» (Beer,1970:2) يصرح ناظمو منظومات الحب والهيام "گل ونوروز"، و"ويس ورامين"، و"جمشــيد وخورشــيد" أن الرواية من الأســلاف القدماء. فقد وجد فخر الدين أســعد الكركانى مغامرات حكايته وســط الأســاطير القديمة حيث يسوق حديثه مبتدئاً "بشاه موبد" حيث أن عهده ابتعد كثيراً عن القرن الخامس للهجرة. (فخرالدين أسعد، ٢٠١٠: ٤١) فهو يروى جواً قصصياً لم ينه فيه عن زواج المحارم حيث أن "الموبد" يخطب زوجة "شــويند". (المصدر الســابق: ١٣،٤٥،٥٢،٥٣) يعتبر خواجو "مغ القاص" و"مغ الفلاح القديم" رواى روايته القديمة. (خواجو، ١٩٩١: ١٨٦-١٦٦) وينســب أثره بتلك النسبة إلى الزمن المغرق فى القدم، وهو لا يعلم أن مســقط رأســه كان دير هرقل أو أن ساحر بابل من بناه. (المصدر نفســه، ١٩٩١م: ٢٤-٢٣) يعتبر ســلمان الساوجى الخبر منقولاً عن الحكماء الســالفين ومن بلاد الصين و"مهراب" التاجر يفتح باب تعرف جمشيد على خورشيد. (الساوجى، ١٩٦٩م: ٢٧-١٤)

شــخصيات الأعمال فى الغالب من الطبقة الأرســتقراطية كما ارتباط شــخصيات القصص مع بعضها البعض ومع الطبقة الاجتماعية ومع أســلافهم ليســت علاقة مبهمة وغامضــة للغايــة، لأنهم يدخلون فى طيــف من العلاقات التى تبــدو مثالية، ففى ويس ورامــين ملك مرو "موبد منيكان" وخلال احتفالية الربيع يظهر اعجابه بشــهرو الملكة البارعــة الجمال ذات الوجه الجميل فى غرب إيران "ماه أباد" والتى هى زوجة "قارن"

ملک بلاد القمر وهذه العلاقة تهيئ أسباب ارتباط العشق الأرضى بين ويس ابنة شهرو ورامين شـقيق ملک مرو والذى يدعى الملک. رامين و زرد هما شـقيقا ملک مرو، وفى منظومة "گل ونوروز" "گل" ابنة ملک الروم و"نوروز" ابن "بيروز" الذى هو أحد ملوک ايران السالفين، وفى مثنوى جمشيد وخورشيد، جمشيد هو أمير من بلاد الصين وخورشيد أميرة من الروم وخصمه ومنافسه هو شادى شاه ملک الشام.

٢-٢-٣- العشق الجنسى

«العشق الجنسى فى الغالب أحد ثيمات الرومانس، فكتاب العصور الوسطى يوظفونه بجدية صادقة وبشكل ينطوى على قداسة.» (Beer,1970:3) البحث عن الكنز، الكأس المقدسة، أو حتى التغلب على التنانين أحياناً يحل مكان الرغبة الجنسية "سير السالک" و"جزيرة الكنز" أحد الأمثلة المتغيرة فى الرومانس. ففى الوهلة الأولى كُتب الرومانس بهدف التسـلية والترويح عن النفس بوجود عنصرى البحث والمغامرات فيه باعتبارهما جزئين أساسيين الأثار والأعمال، وقد خضع الرومانس لتغيرات بالنظر إلى العهد الذى تمت معالجته فيه وبالنظر إلى الفئة الاجتماعية والثقافية التى أريدت تسليتها به، كما أن أثار السابقين خاصة فى التقليد الشفهى تتكيف مع الظروف الحديثة.

فى المنظومات الإيرانية عامةً الكنز لا يشـكل الهدف الرئيسى، لكن العشق الجنسى يعتـبر أحد الثيمات المحورية فيهـا. "ويس" فى أول لقاء لها مع "رامين" تنسـى "ويرو" وتأمل أن يصبح رامـين زوجها. (كركانى، ٢٠١٠م: ١٢٢) فاللقاءات بين ويس ورامين بعيداً عن أعين الموبد، تُظهر العشـق الجنسـى فى هذه المنظومة أكثر من الأثار الأخرى. (المصدر نفسه: ١٨٩،٢٠١، ١٩٠، ١٦٧، ١٣٧، ١٠٤، ١٢٨ و...) من خلال قتل "زرد" شقيق الموبد يستولى رامين على كنز الموبد ويفر برفقة ويس إلى ديلمان. (المصدر نفسه: ٣٦١) إلا أنه لا وجود للتنانين فى هذه الأحداث لأنه فى الأساس فى ويس ورامين فإن الأسس المذهلة قياساً بالأثرين الأخرين قليلة للغاية. لكن فى گل ونوروز يغلب عنصر المغامرة. فى سـياق بحثه عن عشـيقته يتغلب نوروز على التنين أيضاً. (المصدر نفسـه: ١٧٠) كما ينتصـر أيضاً على العفريت. (المصدر نفسـه:٢٢٢) وفى نهاية المطاف يحظى بكنز عظيم.

(نفسه: ٢٢٥) وعلى "گل" كذلک.

يمضى جمشيد إلى بلاد الروم لأجل عشق خورشيد التى تعيش فى محيط من الرفاهية، وبعد هذه المغامرات، تبدو كتابة الرسائل والخلوات الليلية للعاشق والمعشوق جلية أكثر. (ساوجى، ١٩٦٩م: ٩٥،٦٢،١٠٨،١١٥) على الرغم من أنهما لا يصلان أبداً إلى جرأة ويس ورامين. يتغلب جمشيد على التنين ذى الرأسين والعفريت "اكوان". (نفسه: ٤٥-٤٣) وعبر انتصاره على "شادى شاه" يحصل على الكنز والملک والسلطة ومن ثم يحتفل بوصال خورشيد. (نفسه: ١٥٩)

٣-٢-٣- التسلية والعرض غير منطقى

«الرومانس يطفئ صوت المنطق وله تأثير خادع بشكل خطير على الحياة اليومية.» (Beer,1970:14) ومهما يكن الرومانس من حيث الجودة الأدبية والأخلاقية لكنه يكتب فى الدرجة الأولى من أجل التسلية والترفيه. تاريخ ايران الاجتماعى يحمل مؤشرات على أن كل هذه الأثار، ويس ورامين وخسرو وشيرين وگل ونوروز وصولاً إلى حسين كرد والأمير أرسلان نامدار و... كانت مسلية بمقدار كافٍ بالنسبة للمخطابين وإذا تجاوزنا عنصر إثارة الإعجاب وخرق العادات والسحر فى هذه الحكايات والتى تعتبر بحسب رأى النقاد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر سمات التعرف على الرومانس- حيث إنه خلال أحد عهود التاريخ الاجتماعى كان موضع رضى وترحيب- فهناک وجوه غير منطقية أخرى أيضاً توجد فى موضوع الحكاية والسببية فيها. حيث أنه يتوجب إطفاء صوت المنطق لكن مع كل ما سلف فالقارئ خلال خلوته يسلم قلبه بشوق بالغ للحكاية.

هذه الآثار من جهة تشبع الروح الساعية للمثالية البشرية فى الوحدة ومن جهة أخرى فالقارئ الذى لا يستسلم لها يصاب بالإرهاق ويتملكه شعور العبثية، وإذا كان هناک مسافة تفصل بين الأبحاث والثيمات القصصية وذلک الشيء الذى يعرفه المخاطب من عالمه الحقيقى، فمن البديهى أن تكون سرعة اضمحلال وتلاشى القيم فى هذه الحكايات كبيرة للغاية. تعتقد السيدة "دورتى أورت" والتى تولى أهمية لواقعية

الرومانــس أنه: كما أن هناك روايات حديثة تحمل مضمون "حياة أرســتقراطية" تقنع قرّاء هذه الأيام، كذلك فإن الرومانس كان يرضى قرّاء عصره أيضاً. (Beer,1970:23) لذلك تشــترك كافة المنظومات المراد بحثها فى هذا الشأن والتى لا تلبى حاجة القارئ فى هذه الأيام. ووسط هذه الأثار التى يجرى بحثها ودراستها من ناحية الواقعية والرابطة الباطنية للمخاطب فى هذه الأيام تتفوق بنسبة ما منظومة ويس ورامين على باقى الأثار الأخــرى لأن هذا الأثر ليس فيه أثر لوجــود الغيلان والتنانين والمبالغات المرتبطة بها، فى ويس ورامين فقط الداية من خلال اســتخدام الســحر تغلق طريق الموبد أمام ويس ويتم تناقل اســم امرأة تدعى "زرين كيس جادو= صاحبة الجديلة الذهبية الســحرية. (كركانى، لاتا: ١٩٢)

لكن ترديد مونولوج الشــخصيات المحورية (المصدر نفسه: ١٠٩، ١٢٢، ١٢٣ ، ٢٥١، ٢٣٢،...) والســخرية والعروض الغرامية (المصدر نفسه: ٢٣١، ٣١٩،٣٣٢ و...) تجعل من الحادثــة أكثر واقعية وقابلية لــلإدراك. إن قتل التنين الذى يهاجــم الناس فى قصة كل ونــوروز هو الشــرط الأول الذى وضعه قيصر لمن يريــد أن يصاهره، بينما لا ترغب كل فى الــزواج ولا يتحمل قيصر بعاد كل (خواجو، ١٩٩١م: ٣٨) لكن وجود عقبات أخرى «شروين وفرخ روز وشبل زنكى وطوفان جادو وغيرهم» ووجود قصص غرامية فرعية. (المصدر نفســه: ٥٠، ٦١، ٨١ وما بعدها) ووجود توصيفات متعددة فى بحوث علم الرواية يعتبر من الدوال الســاكنة التى ترمى إلى تســلية المخاطب أكثر ووجود عقبات متعددة فى جمشــيد وخورشــيد مثل النصائح الرادعة والعبور من أرض الحوريات والبحر الهائج ومحاربة العفريت أكوان. (ســاوجى، ١٩٦٩م: ٤١، ٤٥، ٤٧) لإشارة إلى الغزل والرسائل الغرامية عن لسان الأبطال وعقبات أفسر والدة جمشيد غير المنطقية والوصف المبالغ فيه (المصدر نفسه: ١٥، ٥٥، ٥٧، ١٥٨، ..) جميعها تبين أن الهدف الرئيس لمؤلفى هذه القصائد هو التسلية بعيداً عن الاستدلال والبحث المنطقى لبيان الثيمات الفاعلة الموجودة فيها.

٤-٢-٣- الصراع مع مجريات الحياة اليومية

يعتــبر الصراع مــع مجريات الحياة اليومية من سمــات الرومانس، حيث يقوم أديب

الرومانس بابتكارها. إن الوصف يمنح العالم المثالى للرومانس نوعاً من العينية. (Beer,1970:6)

يشكل الوصف جزءً هاماً من القصائد الغرامية التى ندرسها "مقابل عبارات الفعل"، الوصف الذى يطول ويتكرر ويصبح مملاً، ولكن فى العالم المثالى للرومانس، يلعب كل منها دوراً مختلفاً من حيث مكانة عناصر القصة والسببية فى الحوادث، وإن منح الموضوعية والواقعية للقصة يشكل الوظيفة الأصلية والدائمة تقريباً لهذه الحالات من الوصف. أهم حالات الوصف هذه عبارة عن: وصف مجلس موبد، جمال ويس ورامين، توصيف الحصن، ويس أثناء الولادة، ويس فى مرو وفى قصر موبد وصف"كل"المنافسة الغرامية لـ "ويس" و... (أسعد، لاتا: ٤٠، ٤٢ ، ٣٧،٤٨، ٩٦، ٦٣،٨٥،٩٠، ٢٤٣، ١٠٨...) فى قصيدة كل ونوروز وصف كل، الطبيعة، الليل، النهار، التنين وقتله، وصف المنافس، القتال بمبالغة ملحمية، الحفلات،... . (خواجو، لاتا: ٢١٢، ١٩٦، ١٧٠، ١٧٤، ١٦٩، ١٥٢، ١٤٤، ١٢٤، ١١٨، ٣٤، ٣٣، ٣٠ و ...) وفى قصيدة جمشيد وخورشيد: وصف الطفولة والشجاعة والميل والحيوية والنشاط والبكاء والعويل على حزن الفراق، الحفلات، جمال خورشيد وتوصيف زيارة الملك جمشيد وخورشيد وكذلک وصف المصائد، وصف ساحة الحرب،... . (سلمان ساوجى، ١٣٤٨: ١٥٨، ١٤٣، ١٤٠، ٩٥، ٥٥، ٥٧، ٢٤، ٥٤، ١٥)

ويقوم مؤلف القصة بهذا الوصف باقتفاء آثار الأحداث وكيفية وقوعها والشخصيات التى تلعب دوراً فيها، ويجعل الحادثة واقعية أكثر، رغم أن وصفه يصور عالماً مثالياً أرستوقراطياً. إن إقامة الحفلات فى القصائد القصصية الإيرانية تعتبر من فنون الملوک. طوال ألف سنة من حكمه، يمتنع الضحاک عن إقامة أية حفلات، بينما يقوم فريدون بإقامة حفلة بمجرد التغلب عليه. (شاهنامه، ١٩٩٦م: ٥١،٧٢) ووصف الحفلات التى تقام بمناسبات مختلفة يعتبر من الثيمات المتكررة فى هذه الأعمال. (أخيانى، ج١، ١٩٩٩م: ١٤٤) وبناءً على هذه المباحث ذاتها، يقوم القارئ الآن عند قراءة قصص جمشيد وخورشيد وكل ونوروز وحتى خسرو وشيرين، التحفة الفنية المنقطعة النظير فى هذا المجال، بشق طريق مختصر مجتازاً به الكثير من المشاهد حتى يتابع الأحداث. "دوال

الفعل" ويشبع رغبته الذهنية في معرفة ماذا حدث. والقارئ يدرك تماماً أن قراءته لهذه القصص تعني أن يخطو في عالم يبتعد هو نفسه عنه كثيراً!

٥-٢-٣- المبالغة والدوال المذهلة

عالم الرومانس عالم غير كامل وغير منسجم، حيث تجري المبالغة في بعض سمات السلوك البشري ويعاد خلق الشخصيات الإنسانية بهذه الطريقة ومن هذا المنطلق فإن الثيمات ما فوق الطبيعية من العناصر الهامة والبناءة فيها. (Beer,1970:6) وغالباً ما تشمل الشخصيات المعادية للأبطال في قصصنا هذه شخصيات شيطانية وغيلاناً وعفاريت وسحرة ومشعوذين. أما الرجال الأبطال والشخصيات الأولى في هذا النوع من القصص والقصائد، فهم في شجاعة منقطعة النظير ووسامة ليس لها مثيل، والنساء جميلات وعفيفات لدرجة تدفع بالعاشق حتى يتغلب على كافة العقبات للوصول إليهن، وغالباً ما يجتاز هؤلاء اختبارات صعبة بنجاح وشموخ مما يبين بدوره جدارتهم، ويشكل عاملاً يدفع بالعشيقة لترفض المنافسين ويشبع الرغبة الذهنية المثالية لدى القارئ في معرفة كيفية العشق في الطبقات الراقية "الملوك، والأمراء، والأبطال". وهذا هو السبب في استعمال العنصر الخارق وما فوق الطبيعي وليست هناك أية قصيدة من القصائد التي ندرسها تخلو بشكل مطلق من العناصر الخارقة، رغم اختلاف درجة استخدام هذه العناصر فيها.

وفضلاً عن التوصيفات التي تدل على القوة والجمال المبالغ فيهما لرامين والتي تعادل قوة أبطال الملاحم، فقد قامت الداية باستعمال السحر والشعوذة على موبد مرات ومرات، حيث منعته عن ويس في إحدى المرات وقامت بتنويمه حتى تتمكن ويس من الذهاب لرؤية رامين. (كركاني، ٢٠١٠م: ٣٠٣-٩٣) إن وجود الثيمات الملحمية والبطولية في قصيدة كل ونوروز ووصف أيام طفولته ومحاربة نوروز لشروين وفرخ روز وبرق توسن"الحصان" والتنين وشبل زنكي و ... . (خواجو، ١٩٩١م: ٢٨، ١٢٨، ١٤٢، ١٨٦، ١٧١، ..) والأعمال الخارقة الناجمة عن سحر وشعوذة وطلاسم الكنز. (المصدر نفسه: ٢١٩، ٢٢٤، ٢٢٥، ..) تدل جميعها على المبالغة في القصيدة حيث يقوم بطل مثل

نـوروز بالتخلص من العقبات والأحداث المختلفة لكى يدرک المخاطب أنه الشـخص الوحيد المناسب لابنة ملک الروم الجميلة.

وقد جبل جمشـيد منذ بداية حياته على الحرب والقتال والكرم والحكمة (ساوجى، ٢٠٠٥م: ١٥) وحـب خورشـيد وجمالها الذى قاده إلى حد الجنـون، حيث يبدو أمامه جمال الحوريات تافها. يتغلب جمشيد على التنين والعفريت أكوان ويعبر بلاد الحوريات والبحر الهائج متلاطم الأمواج الذى تحفه المخاطر، ويتغلب على شـادى شاه وجيشه. (المصـدر نفسـه: ٥٤، ٤٩، ٤٧، ٤١، ٤٣، ٣٨، ٢٩، ٢٣) إن اقـتراب الملحمـة وقصـة الرومانس من بعضهما البعض ينجم عن وجود الثيمات الملحمية وما فوق الطبيعية.

٦-٢-٣- إشباع الرغبات الباطنية للمخاطب و النهاية السعيدة

«تيـح الرومانـس للمجتمع أن يعيد ترديـد رغباته الخاصة ... وهذا بدوره سـبب آخر لاعتبار الأعمال الـتى عدّها القراء الأوائل واقعية، من نوع الرومانس من وجهة نظر أجيال المسـتقبل.» (Beer,1970: 13) فشـخصيات ويس ورامـين تعود إلى العهد الأشكانى ويعتبر الدكتور إسلامى أن هذه القصيدة عمل واقعى مستوحى بلحمته وسداه من الطبيعة. (إسلامیندوشن، ١٩٧٠م: ٣٨٢) وقام بعض الباحثين لأسباب تتعلق بالتقويم ووصف السـماء فى ليلة لقـاء موبد وويس فى القصيدة بمطابقة موبـد مع مهرداد الثانى الملک الأشـكانى وكودرز الذى كان سـاتراپ "منصب آنذاک" مهرداد الثانى. (انظر: حجتى فهيم، ٢٠١٢م: www.tebyan-zn.ir)

ويس امرأة تريد التحرر من قيود التقاليد الاجتماعية والثقافية على الرغم من أنها متزوجة، لتصل إلى عشيقها، وهذا يتناسب مع الفضاء الذهنى للقارئ فى خلوته ووحدته وابتعاده عن العقل. إن بسالة نوروز وانتصاراته على مختلف المنافسين والأعداء وتسلقه لجـدار البرج ووضعه خاتماً فى إصبع عشـيقته وهـى نائمة ثم حفلة "كل" فى المسـاء. (خواجويكرمـانى، ١٩٩١م: ١٩٥، ١٩٧، ١٩٩) يخلق فى ذهن المخاطب حادثة ممتعة لا يمكن لها أن تحدث فى المجتمع بسـهولة، وهذا ما يجعل ذكر جمال خورشـيد وسحرها فى الحفلات ومرافقتها لجمشيد والغزل وتبادل الرسائل. (ساوجى، ١٩٦٩م: ٧٢، ٨٥، ٨٩،

٩٥) يزيد من متعة القراءة –سيما وأن خورشيد شخصية أنثوية غير منفعلة–، ويشبع رغبة القراء فى مرحلة اجتماعية خاصة ويعتبر من أوجه إشباع الرغبة الباطنية للقارئ، فهذه المتاهات لا تؤدى لاضطراب القارئ فجميعها تنتهى نهاية سعيدة. (Beer ،6 :1970) وعندما لا ينفع عقل الأبطال وساعدهم ورأى المرافقين، فقد يلجأ المؤلف إلى كذب الشخصيات ومكرها كأداة من أدواته لتوفير الظروف الملائمة لاستمرار القصة وبلوغ نهايتها السعيدة وإظهار البطل بمظهر جذاب أكثر. (كركانى، ٢٠٠٠م: ١٤٢، ١٦٩، ١٧٢، ٢١٩، ٣٠٣،...) فى كل ونوروز، وجمشيد وخورشيد، تعتبر ثيمات المغامرة أكثر روعة ودهشة بكذب ومكر أقل، فهم لا يظهرون أمام الملك إلا فى زى تجار. (خواجو، ١٩٩١م: ١٣٥؛ ساوجى، ١٩٦٩م: ٥٣، ٧٤)

٧-٢-٣- التأكيد على العفة والعذرية

تحافظ البطلات على عفتهن وجمالهن الذى يحفز الشر على القضاء عليهن (Beer,1970: 6)، بينما يتجولن فى أماكن خطيرة تطمع بهن الغيلان والمغتصبون أو أنهن يعانين من رجل عجوز. إن وصف البطلات بالعفة أمر مشهود فى قصص الرومانس والكوميديا. يعتبر فراى أن التأكيد على عذرية البطلة فى قصة الرومانس جزء من سبب استمرار القصة نظراً لأسباب اجتماعية تعتبر أن عذرية المرأة هى شرف الرجل، الأمر الذى يشير إلى أنها ليست جارية كما يؤكد على تضاد الشخصيات القصصية فيالرومانس ويعتقد أنه فى أحلك لحظات حياة بطلة تواجه عذريتها القوى العنيفة والخبيثة التى تقف أمامها صفاً، فإنها تعيش فى عالم أدنى مما تستحق و يرى أنها من منطلق النظرة الأسطورية إلهة فى العالم التحتانى. (Frye,1976:73,77,80)

وهكذا يظهر رامين سعادته لعذرية ويس رغم أنها كانت زوجة ويرو وزوجة موبد منيكان الملك العجوز ويقول:

بدان دلبر فزونتر شد پسندش　　　كجا با مُهر يزدان ديد بندش

لقد زاد حبه لهذه الفاتنة/ فإن رباطها مازالت مربوطة بختم ايزد "الإله" ... . (كركانى، ٢٠١٠م: ١٢٩)

أمـا نوروز، فإنه يتحمل مرارة السـعى لوصال عشـيقته كل ويواجه طوفان جادو الذى يخطف كل ويكسر اللعنة فى مكان يكثر فيه القتلى فينقذ كل ويقيم معها علاقة عن طريـق الحلال ويتحدث عن عذريتها. (خواجو، ١٩٩١م: ٢٣٠، ٢٣٩) ويؤكد الشـاعر كذلك على عذرية خورشيد الفاتنة التى لم يسمع أحد صوتها. (ساوجى، ١٩٦٩م: ٢٧، ٨٧، ١٦٤)

٨-٢-٣- البعد الوحيد لشخصيات الرومانس وعدم تعقيدها:

معظم شـخصيات الرومانـس أحادية البعد ومجردة ومثالية تقوم على أنماط نفسـية ويتفوق العمل القصصى على الشـخصية ولهذا فإن قصيدة الرومانس تقترب من القصة. فى القصـص القديمة نلاحـظ أن الغيلان والحوريات والسـحرة والأشـخاص البخلاء والكرماء شـخصيات ذات طابع مبالغ فى وصفهـا. (ميرصادقى، ٢٠٠٦م: ٩٩) وينتمى الأبطـال والعيارون والأمراء والغيلان والعفاريت فى القصيدة الرومانس إلى هذه الفئة. العشـق والبطولة من السمات البارزة للشخصيات الأصلية فى قصيدة الرومانس. وتمثل كل مـن ويس وشـيرين الروح الأنثوية المثالية وأحادية البعـد التى لا تفكر إلا بما هو مثـالى. فى هذا العالم المثالى، الحقيقة مطلقة وغير قابلة للتغيير؛ ولهذا السـبب يعتقد بير أن الرومانسـيتجاهل بعض مجالات التجربة ليتطرق بدقة إلى عدة ثيمات محددة ويبدو بنفسها كشعلة للحياة. (Beer, 1970: 7) وتشتعل الثيمات فى قصيدة ويس ورامين حيث يتطرق الشاعر إلى جمال العشيقة وعزم رامين الراسخ على الوصول إليها. حتى أن أبعاد البطولة فى هذه القصيدة أقل عمقاً مقارنة بسـائر الآثار المدروسـة، وذلك إذا غضضنا النظـر عن المبالغة فى وصفها. إن تهور رامين ناتج عن حبه لعشـيقته ويس حيث يقول إنه لو كان يحيط بعشـيقته جدار من الحديد والنار تقبع فوقه الثعابين السـامة فسـوف يعتمد على قوة سـاعده وأبهته الإلهية ولن يخشـى أى شـىء وسوف يخرج عشيقته من الحصـار. (كـركانى، ٢٠٠٠م: ١٨٧) ومن جهة أخرى، بقدر ما صمم رامين وويس على الوصـال، واجتياز كل عقبة أخلاقية وغير أخلاقية، فقد خلق موبد لكى ينخدع بكذب ويس ورامين ويقبل قسـمهما الكاذب والداية لا شـغل لها سـوى التفكير بحل ليصل

هـــذان الاثنان إلـــى بعضهما، ومع ذلک فإن أبطال قصة ويـــس ورامين أكثر واقعية من سائر القصائد.

نوروز لا يفكر سوى بالوصال وحبه لكل، وتنتظم الأحداث فى القصة ضمن الفضاء ما فـــوق الطبيعى بناءً على حضور التنين وطلســـم والعفاريت والبحر الهائج والشـــيخ الغيـــبى والطيور الخضـــراء الناطقة فى عالم الأحلام ولا يحدث أى تغيير فى شـــخصيات القصة بمن فيها نوروز وجمشيد كذلک الأمير لا يفكر سوى بخورشيد وخورشيد وزينتها الأنثوية تجعلها أجمل من الورد لتســـحر بجمالها جمشـــيد وتصل إليه. وتشـــكو خورشيد مشكلتها لكتاين الداية تلوم الندماء وتطالبهم أن يغضوا النظر عنه إذا أخطأ جمشيد فى ســـكرهوتعلم جمشيد كيفية الدخول فى الحصن. (ساوجى، ١٣٤٨: ٨٣، ١١٨، ٩٠، ١٢٥) ولكن الشـــخصيات بشـــكل عام تتصرف ضمن المجال المحدد لها ويتحدد دور البطلات مـــع رجل تم اختياره من قبلهن أو من قبل الخالق للزواج وكأن وظيفة البطلة أن تخضع للبطل وتلجأ لطرق مخفية وســـرية لأجل بلـــوغ مقصدها (Frye, 1976: 79,78) وهذا ما يدل على وحدة البعد.

٩-٢-٣- وجود الفرسان الشهام و الكرماء و اللجوء إلى الرمزية

يتضمن الموضوع الرئيســـى لقصائد الرومانس فى القرون الوسطى، حوادث الأبطال حيـــث نعثر إلـــى جانب البطولات على قصص غرامية ورمزيـــة دينية ذات دور فرعى. وتتمثـــل قيم الفرســـان فى العفو عن الأعداء والتصرف اللائق والشـــجاعة والإخلاص والشرف فى بيئة غنية بالمغامرات والعشق ويمكن أن تحدث فى قصائد الرومانس. (انظر: كرنـــادل، ١٩٩٨م: ١١٤) ولا نجد أى أثر للرموز الدينية والمثل العليا للفرســـان والعفو والكرم فى قصيدة ويس ورامين ذات الخلفية القديمة والتى تعتبر أكثر واقعية من غيرها، لكن قصيدة كل ونوروز تحتوى على ٣ قصص رمزية فرعية «قصة عشـــق الوزير محمد نـــام، مهر ومهربان، بهـــزاد وبريزاد، كمال وجمال» بالاعتماد علـــى الثيمات الأخلاقية وتتسم بسمات البطولة الخاصة بنوروز والكرم والجود على الفقراء والضعفاء ومساعدة المظلومين. يعفو نوروز عن شروين ويوصله إلى سلمى. (خواجوى كرمانى، لاتا: ١٣٠،

۱٤۲، ۱٤۷)، وينقــذ بخت أفروز من براثن اللصوص (المصدر نفســه: ١٦٧) ويقتل برق توســن ويطلق سراح الســجناء الأبرياء (المصدر نفسه: ١٦٨) ويحرر مهران من طوفان جادو (المصدر نفســه: ٢٢٤) بعد أن يصل إلى كل دســت. ومن هــذا المنطلق فإن هذه القصائد تشبه قصائد الرومانس فى القرون الوسطى ورغم أن جمشيد يوصف فى البداية بالكرم لكن ذلک لا يتبين فى تصرفه وسلوكه.

صحيح أن هذه السمات تظهر فى نماذج أخرى من الأدب القصصى، لكن الرومانس كما تقدم وذكرنا، شــكل لا ينتهى أو شــكل للرواية غير متصل، فلا الشخصيات قابلة للتصنيف ولا وجود لســمات فريدة تميز قصيدة الرومانس عن الأنواع الأدبية الأخرى ولا يتوقع أن نشــهد هذه السمات فى كافة الأعمال السابقة واللاحقة رغم أن الاعتماد على هذه السمات فى بحثنا هذا كان أمراً ممكناً.

النتيجة

بعد مقارنة السمات العامة لقصيدة الرومانس فى الأدب الأوروبى وفى ثلاث قصائد غرامية من الأدب الفارسى، نســتنتج أن هذه الآثار تحتوى على الهيكل والشخصيات والسمات العامة ذاتها: الحب، المغامرة والتسلية ووجود العناصر البطولية والملحمية فى عالم مثالى وحيد البعد، والمبالغة فى وصف البيئة الأرستقراطية والتوصيفات التى تحاول تقريب الحوادث من الواقع، لكن هذه الســمات تظهر فى أعمال أكثر من أعمال أخرى. العناصر ما فوق الطبيعية والسمات الملحمية فى ويس ورامين أقل من غيرها وهى تمثل الحقيقة العارية للمتعة فى العهود السابقة. وتتسم قصائد كل ونوروز وجمشيد وخورشيد بعنصــر المغامرة أكثر من ويس ورامين على الترتيب. وتشــبع هــذه الأعمال بمبالغاتها فى الثيمــات المذهلــة والخارقة رغبة القارئ حيث تتطلــب مضموناً جديداً إلى جانب الملحمة. إن الشــهامة وتقديس الأبطال التى توجد فى أنــواع من قصائد الرومانس فى العهد الإقطاعى الأوروبى، أعمق بكثير فى قصة كل ونوروز. يتغلب أثر فعل البطل فى كل من القصائد على الأســلوب والسير المنطقى. ويس ورامين أكثر غرامية من القصيدتين الأخريتين اللتين تعتبران أكثر بطولية لكن أية منها لا تحتوى على مغامرات البحث عن

الكنز وقتل التنين كهدف رئيسي. وهكذا يمكننا ملاحظة مجال هذا الاختلاف والتنوع فى الأدب الفارسـي بنظرة عامة مستنتجين أن قصيدة الرومانس بالأسلوب الأرستقراطى والعامـى، الغرامى والبطـولى، الواقعى والخيالى، الشـعرى والنثرى، من ويس ورامين وأردشـير وكلندام إلى أمير أرسـلان وسمک عيار وحسـين كرد وعزيز ونكار وحتى قصة تخت أبى نصر القصيرة لصادق هدايت وبعد ذلک القصص الغرامية ذات العناوين السـوقية "الشـكل الذى لا ينتهى" والادبية التى تتمحور حـول الحوادث والتى يمكن للجميـع إدراكها. ويمكننا أن نعثر على آثار مـن الرومانس فى الأدب الغربى فى أعمال ماريوبارغاس يوسـا "الحائز على جائزة نوبل فى الأدب"، حيث يتغلب عنصر التسلية على العلاقة المنطقية والدلالية. ولا نزال بحاجة إلى دراسـات وبحوث أكثر دقة وشمولاً لبيان عنصر الرومانس ومسيرته وتحوله وأنواع منه منذ القديم وحتى الآن.

المصادر والمراجع

اخيانى، جميله. (٢٠٠٩م). مجالس الطرب فى القصائد الغرامية. ط١. طهران: دار سخن للنشر.

ارسطو. (٢٠٠٣م). فن الشعر. ترجمه الدكتور عبدالحسين زرينكوب. ط٢. طهران: اميركبير.

اسلاميندوشن، محمدعلى. (١٩٧٠م). جام جهان بين. ط٣. طهران: دار نشر ابنسينا.

بديـه، جوزف. (١٩٦٤م). تريسـتان وايزوت. برويز ناتل خانلرى. ط٣. طهران: بنكاه ترجمه ونشـر كتاب.

ابراهيمـى، منصور. (٢٠٠٦م). «لمحة عن فن الشـعر لأرسـطو». خيال. مجلة فرهنكسـتان هنر. عدد ١٨.صص ٤٦٧

برتنس، هانس. (٢٠٠٤م). أسس النظرية الأدبية. ترجمة محمدرضا ابوالقاسمى. ط١. طهران: ماهى.

تفضلى، احمد. (١٩٩٩م). تاريخ الأدب قبل الإسلام. ط٣. طهران: سخن.

جعفريجزى، مسعود. (١٩٩٩م). مسيرة الرومانس فى اوروبا. ط١. طهران: نشر مركز.

خالقيمطلق، جلال. (٢٠٠٧م). الملحمة (دراسـة مقارنة للشـعر البطولى). ط١. طهران: دائرة المعارف الإسلامية.

خواجويكرمـانى. (١٩٩١م). گل ونوروز. كمال عينى. ط٢. طهران: موسسـة الدراسـات والبحوث الثقافية.

زرشـناس، زهره. (٢٠٠٥م). التراث الأدبى الروائى فى إيران القديمـة. ط١. طهران: مكتب البحوث الثقافية.

ريبــكا، يان وآخرون. (١٩٩١م). تاريخ الأدب في ايران. ترجمه كيخســرو كشــاورزى. ط ١. طهران: غوتنبرغ.

ســاوجى، سلمان. (١٩٧٠م). جمشيد وخورشيد. ج. ب. آسموسن وفريدون بهمن. طهران: ترجمه ونشر كتاب.

صفا،ذبيح الله. (١٩٧٣م). القصائد الملحمية في ايران. ط ٣. طهران: امير كبير.

كرنادل، جورج ويورشــيا. (١٩٩٨م). «السينما والمســرح الرومانسى». ترجمه: داريوش هاديى. مجله الفارابى. عدد خاص بالرومانس وملودرام. طهران: بنياد سينمايى فارابى.

كركانى، فخرالدين اسعد. (٢٠١٠م). ويس ورامين. تصحيح محمد روشن. طهران: صداى معاصر.

ميرصادقى، جمال.(٢٠٠٦م). عناصر القصة . ط ٥. طهران: سخن.

ولک، رينه. (١٩٩٥م). تاريخ النقد الجديد. ترجمه ســعيد ارباب شــيرانى. الجزء الثانى. ط ١. طهران: نيلوفر.

هارلند، ريتشــارد. (٢٠٠٣م). إطلالة علــى النظريات الأدبية من أفلاطون حتــى بارت. ترجمه على معصومى وآخرون. ط ١. طهران: جشمه.

حجتى، فهيم. (٢٠١٢م) . «دراسة واقعية قصة ويس ورامين». www.tebyanzn.ir.

يــاورى، هادى. (٢٠٠٩م). تعريف ونقد كتاب القصائــد الرومانس الإيرانية قبل العهد الصفوى. مجلة النقد الأدبى لجامعة تربيت مدرس. السنة الثانية. العدد ٥. صص ٢٠٨-١٩٧

Beer, Gillian,(1970),The Romance, The Critical Idiom ,,London: Methuen,Pp,257.

Elam. Dian.(1992) , Romancing the post modern ,London: Rutledge ,Pp,45.

Frye, Northrop,(1976), The Secular Scripture A Study of Romance, Harvard University Press.Pp.7381.

Frye, Northrop,(1973), Herman. Anatomy of Criticism.Four Essays, Princeton, New Jersey: Princeton U. Press,Pp,186196.

Hamilton, A. C.(1990), Northrop Frye: Anatomy of his Criticism. Toronto: University of Toronto PressPp,140,141.

James, Henry,(1962),Preface to American, The Art of the Novel, New York: Charles Scribner'Sons.P33.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/ أيلول ٢٠١٦م

صص ١٠٩ ـ ٧٥

عناصر الإيقاع ودلالاتها فى "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم

بهنام باقرى (الكاتب المسؤول)*

على سليمى**

الملخّص

تعتبر الموسيقى من أهم أداة بنائية يقوم عليها البناء الشعرى وهى عنصر من أبرز العناصر التى تميّز الشعر من سائر الفنون الأدبية. والعنصر الإيقاعى تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدلالية وله أهمية بارزة فى خلق الجو العام للقصيدة وتماسک بنيتها. ستحاول هذه الدراسة أن تتلمس البنية الإيقاعية وعناصرها وآثارها فى "قصيدة الانتفاضة" للشاعر سميح القاسم وهى قصيدة تتميز بإيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقى يستعذبها وتنقله إلى حالة الشاعر الشعورية. وفى هذه الدراسة ندرس تشكيل البنية الإيقاعية فى القصيدة من خلال رصد بعض الظواهر الإيقاعية مثل الوزن العروضى والزحافات والعلل، القافية وما يتعلق بها، والظواهر الإيقاعية الأخرى؛ مثل التدوير، والسطر الشعرى، والتضاد، والتوازى، والتكرار، وقد اتبع البحث منهجاً وصفياً تحليلياً إحصائياً وذلک باستقراء القصيدة وتفکيک عناصرها الإيقاعية لاستخراج قيمها الدلالية والجمالية. وقد تبين من خلال هذه الدراسة؛ أنّ الشاعر يحاول فى تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص. وأن العنصر الإيقاعى بكافة أشكاله له دور واضح فى إثراء البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة وتماسک بنيتها وكسر رتابتها واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة، وأنه يؤدى دوراً دلالياً وجمالياً لإثارة المتلقى وإثراء القصيدة.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الدلالة، سميح القاسم، قصيدة الانتفاضة.

*. طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران

bbagheri75@yahoo.com

**. أستاذ اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٧/١ش

١- المقدمة

تشــكل الموســيقى عنصراً من أهم عناصر الشعر، وأداة من أبرز أدواته البنائية، ولا يمكننا أن نتصوّر وجود شــعر دون وجود موســيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم، فهو «فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو فى أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويســتثير المشاعر والوجدان. وهو جميل فى تحيز ألفاظه، جميل فى تركيب كلماته، جميل فى توالى مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتســمعه الآذان موســيقى ونغماً منتظماً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٥) نستطيع أن نحكم على عمل الأديب والمبدع من خلال دراسة المستوى الصوتى فى النصوص التى أبدعها، وفيمــا إذا كان موفقاً فى توظيف الأصــوات والنغم فى دعم المعانى التى يطرحها حيث «يشكل الإيقاع الصوتى جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هى الوحدات الأساســية لمادة الفن الشعرى، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناســبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفنى.» (حمدان، ١٩٩٧م: ١٥١) إذن موسيقى الشعر هى من أهم وسائل الإيحاء وتسهم إسهاماً أساســياً فى خلق الحالة النفسية التى ترسم الصورة الشعرية. «فإذا سيطر النغم الشعرى علــى الســامع وجدنا له انفعالاً فى صــورة الحزن حيناً، والبهجــة حيناً آخر والحماس أحياناً، وصحب هذا الإنفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها فى المنشد وســامعيه معاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢) على الرغم من نزعة الشــعرالحديث للتحرر من العروض ورتابة القوافى، ظل الشــعر ملتصقاً بالموسيقى، وهى مازالت تؤدى دوراً مهماً فى الشــعر الحديث. «إنّ موســيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: أن القصيــدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شــعورية معينة لشــاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشــة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشــاعر، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشــاعرهم المهوشة وفقا لنســقها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ٦٤) وعلى هذا الأساس، هو جزء لا يتجزأ من تجربة الشــاعر. ويرى عزالدين إسماعيل فى هذا الإطار: «إنّ الشــعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفســه – وهذا حق لا مماراة فيه – أن يدخل

تعديلاً جوهرياً عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه.» (نفس المصدر: ٦٥) إذن إنّ الموسيقى تمثل ركناً أساسياً هاماً فى الخطاب الشعرى وهيأ ولما يلفت انتباه المتلقى للعمل الشعرى.

وهذا البحث محاولة لرصد الظواهر الإيقاعية وتحليل تشكلاتها ومظاهرها الدلالية فى قصيدة "الانتفاضة" للشاعر سميح القاسم. ويحاول دراسة موسيقى القصيدة من بابين المختلفين، وهما: مستوى الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية بما تسهم فى إغناء البعد الدلالى والإيقاعى لتجربة الشاعر الشعرية. ويسعى البحث هنا دراسة كافة جوانب هذه الظواهر ودورها فى تعزيز البنية الإيقاعية والدلالية والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث فى الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع. إذن، تجىء هذه الدراسة فى البنية الإيقاعية لتلقى الضوء على أهمية الإيقاع فى بناء هذه القصيدة ومدى تأثير الدلالة والتأثر بالبنية الإيقاعية ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية. ولقد اعتمدت الدراسة فى هذا البحث على المنهج الوصفى التحليلى الإحصائى للوقوف على العناصر الإيقاعية وتجلياتها فى الخطاب الشعرى للشاعر فى تحقيق أهدافه. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن أهمية الإيقاع فى الشعر ودوره فى إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، ثم تحدثنا نبذة مختصرة حول "قصيدة الانتفاضة" ثم تناولنا بالتحليل العناصر الإيقاعية فى القصيدة وفى الأخير جاءت النتيجة التى توصلت إليها هذه الدراسة. أما الأسئلة التى تطرح فى هذه المقالة، فهى:

١- ما هى عناصر التشكيل الإيقاعى التى وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية فى هذه القصيدة؟

٢- كيف أثّر الإيقاع فى إثراء بنية القصيدة الدلالية؟

وهنا نحاول الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها من خلال تفكيك البنية الإيقاعية لـ "قصيدة الانتفاضة" ورصد عناصرها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية. لأن التحليل الصوتى للنصوص بما فيها من أصوات وإيقاعات يساعد كثيراً فى فهم طبيعتها، وفى الكشف عن الجوانب الجمالية فيها، بالإضافة إلى ما فيه من كشف للانفعالات النفسيّة وللعواطف التى تحكم مبدعها.

١-١- الدراسات السابقة

قامت العديد من الدراســات حول عنصر الإيقاع ودلالته في الشعر العربي المعاصر منهــا؛ كتاب "القصيدة العربية الحديثة بــين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" لمحمد صابر عبيد، (٢٠٠١م) تناول بنية الإيقاع الشــعرى فى الشــعر العربى الحديث، وكشــف عن علاقات التداخل بين خارج النص وداخله. وكتاب "البنية الصوتية في الشعر الحديث" لإبراهيــم جابــر علــى، (٢٠١٤م) الذى تنــاول البنية الصوتية فى لغة الشــعر الحديث وعناصر الهندســة الصوتية فى النص. كذلك كتاب "فلســفة الإيقاع فى الشــعر العربى" لعلــوى الهاشمى، (٢٠٠٦م) الذى تناول البعد المنهجى للإيقاع وفلســفة بنية الإيقاع فى الشــعر العربى ووقفات نقدية فى مســألة الإيقاع الشــعرى. وكتاب "الإيقاع فى الشــعر العــربى الحديث خليل حاوى نموذجا" لخميس الورتــانى، (٢٠٠٦م) تناول الكاتب فى القسم النظرى مجموعة من المفاهيم الإيقاعية التى اعتمدها فى تحليل النص، ثم فى القسم التطبيقى تناول العناصر الإيقاعية فى شــعر خليل حاوى. ولقد كثرت الدراســات التى تناولت شــعر سميح القاسم، منها: مقال "تحليل الخطاب السياسى على المستوى الصرفى فى أشــعار سميح القاسم" لرقية رســتم بور، (١٣٩١ه.ش) الذى تناول المستوى الصرفى فى قصائد الشــاعر لكشف عن فكرة الشــاعر وإيدئولوجيته على أساس الإحصائيات الصرفية فى الأفعال المستخدمة فى أشعاره. وفى مقال آخر بعنوان "رمزية المرأة عند سميح القاسم" (٢٠١٤م) تناولت الكاتبة تجليات حضور المرأة ودورها فى المقاومة الفلسطينية فى شــعر الشــاعر. ومقال "فكرة الموت وألوانه فى شــعر سميح القاســم" لحامد صدقى، (١٤٣٦ه.ق) الــذى تناول إيدئولوجيا الشــاعر فى رؤيته نحو الموت ودلالاته فى التعبير عن واقع الاحتلال. ومقال "جمالية التكرار فى قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاســم" لعلى أصغر قهرمانى مقبل، (١٣٩١ه.ش) وتناول التكرار فى شــتّى مســتوياته ودلالاتــه فى هذه القصيدة. كذلك مقال "جايگاه نمادين رنگ در ادبيات مقاومت نمونه مورد پژوهانه: سميح قاسم: رمزية الألوان فى أدب المقاومة؛ سميح القاسم نموذجا" ليحيى معروف وبهنام باقرى، (١٣٩١ه.ش) تناول اللون ودلالته الرمزية فى شعر الشاعر ووصل إلــى أن اللون يعدّ عنصراً مهماً من عناصر البناء الفنى فى شــعره. كذلك مقال "موتيف

النخلة والزيتونة فى شعر سميح القاسم" لكبرى روشنفكر وحامد پورحشمتى، (٢٠١٥م) ووصلا إلى أنّ الموتيف فى شعره يحظى بأهمّية بالغة ويمنح المتلقّى مفتاحا يفتح به الفكرة الكامنة فى نصّه. وأنّ موتيف النخلة لديه دفقة شعوريّة يكمن وراءه الشعور القومى، أما النخلة فى شعره، فهى رمز للاستقامة الخالدة للأرض، ورمز للحياة الجديدة والنشاط.

كما حظى شعر سميح القاسم بدراسات جامعية عديدة منها: رسالة الماجستير الموسومة بـ"التغيّر الدلالى فى شعر سميح القاسم" لرقية زيدان فى جامعة النجاح الوطنية، (٢٠٠١م) وقامت برصد جلّ المفردات والعبارات التى توحى بدلالات جديدة من طريق توظيفها بغرض الإيحاء للمتلقى. ورسالة أخرى تحت عنوان "سميح القاسم، دراسة نقدية فى قصائده المحذوفة" لباسل محمد على بزراوى، (٢٠٠٨م) وتناولت هذه الدراسة مظاهر الحذف فى شعره والتغيرات التى طرأت على الشاعر من حيث موقفه من الشعر ودوره الاجتماعى. أما أبرز هذه الدراسات بالنسبة لدراستنا فهى رسالة الماجستير بعنوان "الإيقاع فى شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية" لصالح على صقر عابد، (٢٠١٢م) وتناول الباحث فيها المجلد الأول من أعمال الشاعر، - دون التطرق إلى دراسة هذه القصيدة - وتناول الباحث فيها بدراسة القصائد العمودية وتشكيلاتها وقصائد شعر التفعيلة والروابط الإيقاعية كالتقديم والتأخير وحروف المعانى، كما تناول الإيقاع النفسى وإيقاع الصورة.

لكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قُدمت فى شكل مختلف عن غيرها من الدراسات فى المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التى قامت عليها، والمحاور التى تناولتها هذه الدراسة، وتمتاز دراستنا هذه بأنها مركزة لدراسة قصيدة واحدة من أعمال الشاعر ومثل هذا التركيز سيعطى البحث عمقا أكبر، لأن تفكيك العناصر الإيقاعية المكونة للقصيدة يؤدى إلى الكشف عن السمات الجمالية والدلالية التى تنسّق النص. إذن على الرغم من كثرة الأبحاث والدراسات فى شعره، إلا إنها تؤدى غايات منفصلة ولكلٍ منها منهجه الخاص، ولم تتطرق إلى دراسة عناصر الإيقاع ودلالاتها فى هذه القصيدة.

٢- سميح القاسم وقصيدة الانتفاضة "رسالة إلى غزاةٍ لا يقرأون!!"

كان الشاعر سميح القاسم واحداً من تلك الأصوات المناهضة للصهاينة التي استُهدفت بالملاحقة والحصار وبدأ نضوجه الشعرى مع الانتفاضة. و«ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة فى العالم العربى. كتب سميح أيضاً عدداً من الرّوايات، ومن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطينى يحمل رسالة فنيّة وثقافية عالية كما يحمل فى الوقت نفسه رسالة سياسية قادرة على التأثير فى الرأى العام العالمى فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.» (الجيوسى، ١٩٩٧م، ج/١: ٣٧٨) أما "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم رغم بساطتها، فتمثل صرخة فى بث حنينه الدائم للفلسطين الجريح. حينما نقرأ هذا النص الذى انتسجت فيه الكلمات، سنجد أن الشاعر وضعها فى تراكيب وتعبيرات تستجيب للغة التى أراد لها أن تتناسب مع تجربته الشعورية. هذه القصيدة تعبر عن تجربة شعرية صادقة للشاعر الذى يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية ويجعل من الكلمات قوة فاعلة لإيقاظ حس الانتماء للأمة فى أبناء عصره. ويهدف البحث إلى تسليط الضوء على موسيقى هذه القصيدة التى تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجو النفسى الذى يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعورية.

٣- الموسيقى الخارجية

إنّ علاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وهى الخاصية التى طالما ارتبطت بالشعر العربى. ومن أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه «الكلام الموزون المقفى.» (قدامة بن جعفر، ١٩٨٠: ٦٤) ويقسم الباحثون الإيقاع إلى قسمين؛ إيقاع خارجى وإيقاع داخلى. إنّ الإيقاع الخارجى أو موسيقى الإطار يتمثّل فى الوزن العروضى وما يضمّه من زحافات وعلل، كما يتمثّل بالقافية وحروف الروى وحركاته. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر فى تنغيم القول الشعرى فإنّ للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له ويدعم موسيقاه. «إذا لم يرتكز النص الشعرى على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من ارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية. وذلك لأنّ هذا المجال الحاضر، أكثر المجالات تعبيراً عن مجال الوزن الغائب، وكأنما هو امتداد له، وإن لم يكن هو بعينه، يحمل

أصداء قوافيه الغائبة، ويرجّع شبح مقاطعه ووحداته الموسيقية المتناثرة، وذلك بعد أن يصوغ منها نظاماً موسيقياً جديداً.» (الهاشمى، ٢٠٠٦م: ٣٧) إذن الموسيقى الداخلية تؤدى دوراً خطيراً ومهماً فى عمل الشعرى وتأثر القارىء، و«قد تأتى الموسيقى الخارجية فى القصيدة- بالوزن والقافية- رتيبة، فُتشعر متلّقيها بالضيق، لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمّخضة عن التّجربة.» (النجار، ٢٠٠٧م: ١٣٢) وعلى هذا الأساس سنحاول دراسة عناصر الإيقاع الخارجى والداخلى فى القصيدة:

٣-١- الوزن العروضى

يعدّ الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية فى القصيدة العربية، وهو القالب الموسيقى للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزّأ من تجربة الشاعر. جمع الخليل بحور الشعر العربى الخمسة عشر وأضاف لها تلميذه الأخفش بحر المتدارك. فأصبح مجموع البحور ستّة عشر. وهى: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب والمتدارك. والوزن يمثّل البنية الأساسية فى موسيقى الشعر الخارجية كما أنّ «الوزن الشعرى يتردّد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدة ولين. ويتردّد فيه الصوت – إن أحسنّا قراءة الشعر – بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط. وهذه التموّجات الصوتية تحكى حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت فى الأزمة العاطفية الشديدة.» (النويهى، ١٩٧١م: ٣٣) والقصيدة التى نحن بصدد دراستها جاءت على وزن الرجز، وهو يتألّف من تفعيلة واحدة – مستفعلن – تتكرّر ستّ مرات. ولم يلتزم الشاعر فى السطر الواحد بعدد محدود من التفعيلات، بل جاءت متنوعة الأسطر من حيث العدد. وهذا البحر «أسهل البحور الشّعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة فى أجزائه، والتنوّع الذى ينتاب أعاريضه وضروبه.» (بديع يعقوب، ١٩٩١م: ٨٧) ويرى عبد الرضا على: «لما كان الرجز من البحور المفردة التى تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأىّ تكلّف أو صعوبة، فإنّ هذه الميزة هيّأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً فى الشعر الحرّ فى عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدّمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء.»

(علی، ١٩٩٧م: ٦٠) كما أنهُ «يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سـواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم سياسـيّة.» (نفس المصدر: ٦٣) ولم تخرج قصيدة العربية الحديثة بصورة عامة عـن الأوزان الشـعرية، لكنها تحرر مـن نظام البيت الذی كان يحدد عدداً متسـاوياً من التفاعيل. إذا لاحظنا هذه القصيدة وجدنا أنّها جاءت فی (١٠٩) سـطراً متفاوت الطول، الأمر الذی مكّن الشاعر من التعبير عن خلجات نفسه بحرّية، وعند قراءة القصيدة نشعر بانسياب موسيقاها فی أسماعنا، وبإمكان من يمتلک أدنی حسّ إيقاعی أن يستعذب أنغامه ولعلّ الشـاعر وجد فی هذا البحر مرونة أكثر علی نقل الأحاسيس والتجارب والمشاعر الداخلية. أنّ تفعيلة الرجز لعبت دوراً هاماً فی بنية القصيدة الإيقاعية، وذلک بسبب منحها حرّية زائدة فی التنقّل بسـبب جـوازاتها وتغييراتها الكثيرة، حيث يجد الشـاعر فضاءً إيقاعياً حرّاً لبيان ما فی صدره من مشـاعر الحزن والألم، والثورة والوطن. وذلک لمرونة تفعيلة هذا البحر، ولكثرة التصرف فيها، بما يجوز أن يعتريها من زحافات، فتعطی الشاعر مسـاحات إضافية من التحرر داخـل الإطار النغمی العام الذی تسـمح به طبيعة هذه التفعيلة. وتتميز بنية القصيدة بإيقاع متنوع متجدد- من حيث كثرة الزحافات واستخدام التفعيلات المستحدثة- بعيد عن الرتابة وتتابع النغمات المتشابه، فتنوع الصور الإيقاعية، واختلاف السطور الشعرية قصراً وطولاً من حيث عدد التفعيلات المستعملة مكن القصيدة من أداء وظيفته من دون تكلف. ومن هذا المنطلق سنحاول أن ننظر فی "قصيدة الانتفاضة" وسنشـير إلی الصور التی تأتی عليهـا التفعيلات لأنّ القصيدة كلّهـا تحمل تجربة خاصة ومتميّزة من حيث الإيقاع.

٣-٢- الزحاف والعلة

تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات فی موسـيقی القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعی حسـب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين اسماعيل: «تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذی يضيفه الوزن العروضی علی موسـيقی القصيدة، أن حاول الشـعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات علی الوزن ما يكسـر من حدة وقعه فی الأذن بما يتيح للشـاعر أن ينتقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلی أحاسيسه منها

إلى النظام العروضى المفروض. وقد ظهر ذلك منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض فى صورته المقننة. يدل على ذلك ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل. ففى الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل ولم يكن لها من مبرر إلّا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجى.» (إسماعيل، لاتا: ٧١-٧٢)
نظراً لفاعلية العملية الإحصائية، وقدرتها على تمييز الأساليب فقد أصبح لزاماً إجراء عملية إحصاء تفعيلات السالمة وغير السالمة فى القصيدة كما يبينه الجدول التالى:

[redacted]			
١	مُسْتَفْعِلُنْ	٥٩	٢٥،٢١٪
٢	مُتَفْعِلُنْ	١٠٥	٤٧،٨٦٪
٣	مُسْتَعِلُنْ	٣٩	١٦،٦٦٪
٤	فَعُولُنْ	١١	٤،٧٠٪
٥	فَعُوْلْ	٤	١،٧٠٪
٦	فَعْلُنْ	٤	١،٧٠٪
٧	مُتَعِلُنْ	٥	٢،١٣٪
[redacted]			

جدول (١) يبين توزيع التفعيلات السالمة وغير السالمة في القصيدة

من خلال الإحصاء الذى أجرينا على القصيدة قد تبين لنا أنّ هذه القصيدة تشكلت من (٢٣٤) تفعيلة، منها (٥٩) تفعيلة سالمة بنسبة (٢٥،٢١٪)، و (١٧٥)، تفعيلة غير السالمة بنسبة (٧٤،٧٨٪)، وهذا الإحصاء يبين أنّ التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالا من الشكل السالم بل تفوقه. وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئا معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف النقيَّ الذى يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجى. والزحاف إذن «تغيير طبيعى وليس عيباً فى الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو فى كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضّل عليه الشكل النموذجى.» (حركات، ١٩٩٨م: ٥٠) كما يرى

أحد الدارسين «رُبَّما كان الزحاف فى الذّوق – أحياناً أو غالباً – أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ فى تعدد الزحافات تنوعاً فى الموجات الصوتية التى يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث فى نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية.» (المطيرى، ٢٠٠٤م: ٣٠) من خلال هذا التقطيع الذى مارسنا على القصيدة تبين لنا أن الشاعر استخدم سبع تفعيلات متنوعة، واستفاد فى تنويع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة. ويتضح لنا من خلال الجدول أنّ هناك تنوعاً فى عدد التفعيلات فى القصيدة؛ فأعلاها تفعيلة "مُتَفْعِلُنْ" بنسبة ٤٧٫٨٦٪، وأقلها تفعيلتى "فَعُوْلْ" و"فَعْلُنْ"، التى شكلا معاً بتساوٍ كل منهما بنسبة ١٫٧٠٪ من تفعيلات القصيدة. إذن إنَّ الموسيقى فى هذه القصيدة لا نحسها فقط من خلال إيقاعات تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ»؛ حيث تأخذ هذه التفعيلة أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد سميح القاسم من الزحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد. وهذا التغيير فى التفعيلات يؤدى إلى تجنب الرتابة فى الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى فى القصيدة. وتكملة للحديث عن إيقاع هذه القصيدة نشير إلى الصور التى تأتى عليها التفعيلة:

[redacted]		
الرجز	مُتَفْعِلُنْ	زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن.
	مُسْتَعِلُنْ	زحاف الطي: حذف الرابع الساكن.
	فَعولُنْ	علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ماقبله + زحاف الخبن.
	فَعُوْلْ	علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن.
	فَعْلُنْ	علة الحذذ: حذف وتد مجموع من التفعيلة.
	مُتَعِلُنْ	زحاف الخبل: اجتماع الخبن والطي.

جدول (٢) يبين التفعيلات المتغيرة ونوعها وتعريفها في بحر الرجز في القصيدة

يشتمل بحر الرجز عند سميح القاسم على وحدة الإيقاعية «مُسْتَفْعِلُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، يُعدُّ الزحاف أبرز التشكيلات الصوتية فى التفعيلة، والشاعر يلجأ إليه دون أن يشعر، لإحداث تآلفه الصوتى المتمثل فى الوزن، ويُعدُّ "الخبن" من أهم الزحافات العروضية المسموحة ظهوراً فى القصيدة. وقد أحدث هذه الزحافات والعلل حركة وتنامياً فى القصيدة؛ ولهذه الزحافات والعلل دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفى موسيقى جميلة على القصيدة. ونرى هذه التفعيلات جاءت فى صور متعددة من التحولات النسقية، دون الإحساس بأى خلل فى الإيقاع؛ فالتفعيلات المستحدثة فى الرجز مثل "فَعُولُنْ"، "فَعُوْلْ" و"فَعْلُنْ"، تستخدم فى آخر السطر الشعرى الذى يحتاج إلى وقف وقافية، لأن وجودها بين التفعيلات المتحركة يخل بالموسيقى. فيقول:

تقدّمت حجارةُ المنازلْ ← مُتَفعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ (فَعُولُنْ)

تقدّمت بكارةُ السنابلْ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ (فَعُولُنْ)

تقدّم الرُّضَّعُ والعُجَّزُ والأراملْ ← مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُتَفعِلْ (فَعُولُنْ).

(القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١).

كذلك قوله من "فَعُوْلْ":

الموتُ...لا الركوعْ ← مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُوْلْ

موتٌ.... ولا رُكوعْ !! ← مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُوْلْ. (نفس المصدر: ٤١٠)

وقوله من "فَعْلُنْ":

وراء كلِّ حجرٍ كفٌّ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَعِلُنْ / فَعْلُنْ

وخلف كلّ عشبةٍ حتفٌ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ.

(نفس المصدر: ٤٠٧)

لا شك أن لهذه التفعيلات المستحدثة أثراً فى الإيقاع الموسيقى، ونلحظ فى هذه السطور الشعرية محافظة الشاعر على تفعيلات البداية، أما تفعيلات النهاية تأتى خارجة عن النسق العادى لتفعيلة بحر الرجز. فكما هو ملاحظ فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشعرى وقد تحرر من حدود التفعيلات القديمة، وهذا المزج بين التفعيلات مزج رائع،

فلا نسمع نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس.

٣-٣- السطر الشعری

إنّ لشعر التفعيلة أسلوب خاصّ فی النظام العروضی، فقد جاء التشكيل الموسيقی فی هذا الشعر بالاعتماد علی التفعيلة كوحدة موسيقية وقد تحرّر من الالتزام بعدد التفعيلات الموزّعة فی كلّ سطر. «السطر الشعری تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدّد للبيت الشعری، ولا بأیّ شكل خارجی ثابت، وإنّما تتّخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذی يرتاح له الشاعر، ويتصوّر أنّ الآخرين من الممكن أن يرتاحوا له عن طريق تكرار الوحدة الموسيقية – التفعيلة – التی هی أساس النظام الصوتی الذی يقوم بتكرار الشعر.» (إسماعيل،٢٠٠٧م: ٦٤) إنّ عدد التفعيلات فی الشعر الحر مختلف من سطر إلی آخر بحسب الحالة الشعورية والهندسة الإيقاعية. «فالصورة الموسيقية فی تدفّقاتها الانفعالية مرتبطة بمدی الحركات النفسية التی تمرّ بها الذات المبدعة، ومن ثمّ يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعاً لانفعالات الشاعر والذی لا يمكن لأحد أن يحدّده سواه، وذلک وفقاً لنوع التدفّقات والتموّجات الموسيقية التی تموج بها نفسه فی حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨) وممّا تجدر الإشارة إليه فی هذا المقام أنّ هناک تنوّعاً فی عدد التفعيلات فی "قصيدة الانتفاضة"، فقد جاء التشكيل الإيقاعی فی هذه القصيدة بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم سميح القاسم بعدد محدّد من التفعيلات داخل السطر الشعری، بل أفاد الشاعر من الطاقة الناتجة من تنوع عدد التفعيلات، فی جعل القصيدة تنبض حركة. لأنّ تنوع عددها وفرّ للشاعر إمكانيات أوسع فی التعبير عن أفكاره ومشاعره وأعطت للقصيدة إيقاعاً موسيقياً بعيداً عن الرتابة. ويتيح السطر الشعری للشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات تبعاً لرؤيته الشعرية، ودفقاته الشعورية. وهذا يساعد الشاعر علی «خلق إمكانيات إيقاعية للسطر الشعری، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءاً من تنويع موسيقی يشمل القصيدة كلها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ١٠٨) وللتأكد من ذلک، نقدم فيما يلی تنوعاً فی عدد التفعيلات فی القصيدة وبيان مدی إسهام الشاعر فی إحداث تشكيلات

صوتية جديدة بما يتناسب والجو النفسى الذى يسيطر عليه عند كتابة القصيدة. فمن خلال تقطيعنا تبيّن لنا أنّ الشاعر فى هذه القصيدة نوّع فى عدد التفعيلة الإيقاعية فى كلّ سطرٍ شعرى؛ فجاء ٢٧ سطراً بتفعيلة واحدة، و ٣٢ سطراً بتفعيلتين، و ٢٥ سطراً بثلاث تفعيلات، و ٨ أسطر بأربع تفعيلات بعضها مدوّرة – سنفصل فيها القول –، و ٤ أسطر بخمس تفعيلات مدوّرة، وسطر مدوّر بسبع تفعيلات، وأيضا سطر مدوّر بتسع تفعيلات. ومن شواهد على ذلك:

أوَّلُكمْ آخِرُكمْ / مؤمِنُكمْ كافِرُكُمْ / وداؤكمْ مُستحكِمُ / فاسترسلوا / واستبسلوا / واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا / وارتطموا / لآخِرِ الشوطِ الذى ظلّ لكُمْ / وآخرِ الحبلِ الذى ظلّ لكُمْ / فكلُّ شوطٍ ولهُ نهايهْ / وكلُّ حبلٍ ولهُ نهايهْ / وشمسُنا بدايةُ البدايهْ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨-٤٠٩)

اعتمد تنوّع أعداد التفعيلة فى السطور الشعرية، بحسب ما تتطلّب من قصر السطر الشعرى أو طوله. إن عدد التفعيلات فى هذا المقطع مختلف من سطر إلى آخر بين تفعيلتين فى السطر الأول والثانى والثالث، – مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مسُتَفْعِلُنْ – وتفعيلة واحدة فى السطر الرابع حتى التاسع – وهى تفعيلة مسُتَفْعِلُنْ فى السطر الرابع والخامس وتفعيلة مُسْتَعِلُنْ فى السطر السادس حتى التاسع –، وثلاث تفعيلات فى السطر العاشر إلى الرابعة عشرة وتفعيلاته هى: مُتَفْعِلُ، مسُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مسُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُ (فعولُنْ) / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلُ (فَعولُنْ) / مُتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُ (فَعولُنْ). إنّ هذا التنوّع فى عدد التفعيلات مع تنوّع فى نوع التفعيلات، يوفّر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس، وسبب لجوء الشاعر إلى هذا التنوع هو رغبة فى تخفيف النص من أثقال الطول. بحيث أنّ القارئ يسهل عليه تبيين المستويات الشعرية التى كتب فيها القصيدة، لأنّ عرض نص شعرى طويل قد يحدث مللا وعزوفاً لدى القارئ. والشاعر يحاول جاهداً إغناء فكرته بالدلالة عليها باللغة الشعرية؛ بحيث يتخذ الشاعر من اختيار الكلمات والأسطر الشعرية فى نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة وتعدّ بمثابة مفتاح النص الشعرى ويرفع درجة تأثيرها. لأن السطر الشعرى من خلال اختياره الدقيق يلعب دوراً بارزاً فى تعزيز الإيقاع

والرؤية؛ وايصالها بشـحناتها الانفعالية للقارئ. وتمتاز هذه السـطور الشعرية بتنظيمها النسـقى الذى يبدو فيه الإيقاع الشعورى العاطفى مكتنزاً بالإيحاء؛ وهنا يأتى التوازى النسـقى بين السطور الشعرية فاعلاً فى تحريک الدفقة الشعورية، وتفاجئنا هذه السطور بتفاعل كلماتها وائتلافها نسـقياً وتوازيهـا، فكل صورة تتوازى مع الأخرى فى تكثيف حركتها، محققة إيقاعا عاطفياً؛ يدل على شـدة حالة الغليان والثورة والانفعال فى نفس الشـاعر على ما آل إليه أمر شـعبه بعد أن سـفک السـفاحون دماءه. إنّ «التنوّع فى عـدد التفعيلات يمنح القصيدة طعماً خاصّاً ويبعد القارئ عن الإحسـاس بالملل الذى يتأتّـى من رتابة الإيقاع عند تسـاوى عـدد التفعيلات،كما أنّه يتيح للشـاعر إمكانية واسعة للتحرک فى القصيدة، ليعبّر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعى للدفقات الشـعورية والموجات النفسية.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧م: ٢٥٧) وهذه القصيدة تموج بالحركة المتموّجة السـريعة، فقد جاءت الأسطر الشعرية متناغمة سلسة فمرة صاعدة ومرة هابطة معبّرة عن كل أحوال الشـاعر النفسـية من حزن وألم ذكرى وثـورة وغضب. وقد امتازت هذه القصيدة بجمالية اختيار السـطور الشـعرية؛ لتكون فى موضعها المناسـب، فالقصيدة ليست عشـوائية التشكيل؛ وإنما هى مهندسة منسجمة؛ منسـقة فى موضعها؛ وهذه الخصيصة هى التى تجعله القادر على إصابة الهدف الشـعرى من وراء اختيار السطور وعدد تفاعيل فى سياق الذى ترد فيه. إذ يرسم الشاعر الصورة الشـعرية رسماً دقيقاً، بأسـلوب يموج دفقاً حيوياً وإحساسـاً شـاعرياً ليس فقط بخلق الانسـجام فى السطور الشـعرية وموازاتها مع الأخرى مما تزديد من إيقاع النص، بل بتكاملها مع التى تليها، وهو ينقل إلينا الزخم العاطفى الذى يعيشـه الشاعر واصطهاج عاطفى حار يؤكد إحساسه الباطنى بالجراح والمآسى التى حلت بشعبه. وذلک قوله:

كلُّ سمـاءٍ فوقَكُـمْ جهنّـمُ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّمـوا / يموتُ منّا الطفلُ والشـيخُ / ولا يستسـلمُ / وتسـقُطُ الأمّ على أبنائها القتلى / ولا تستسلمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٥)

كذلک قوله:

تقدَّمـوا / بناقـلاتِ جُنْدِكُمْ / وراجِماتِ حقدكُمْ / وهدِّدوا / وشـرِّدوا / ويتموا

/ وهدِّموا / لنْ تكسِـــروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشـــواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٦)

إنّ المتأمل فى هذه المقاطع لا يخفى عليه تنظيم السطور الشعرية وتنسيقها فى موضعها المناســب لها؛ الأمر الذى يجعل الإيقاع والاختيار دقيقا موازيا للحالة الشعورية وعمق الرؤية؛ ففى المقطع الأول جاءت القصيدة موجها الخطاب للأعداء، كأنه يبدأ المواجهة. إن الأســطر الشــعرية فى المقطع الأول أكثر امتداداً، فى حين جاءت الأســطر فى المقطع الثانى بموجات صوتية صغيرة، فســميح القاســم يتقن جيدا ربــط حركة النفس بحركة الأصــوات الداخليــة واختيار الكلمات المناســبة، مما يولد إيقاعــاً يتوازى مع حركة النفس من جهة ويؤثر فى متلقيه من جهة أخرى؛ ففى المقطع الأول اعتمد نسقاً هندسياً موازياً للحالة الشعورية التى يحسها إزاء بلده فلسطين معبرة عن عمق الجراح والمصاب النفســى والأسى الشعورى الذى يذيب الذات أسى وحزناً، لهذا غدا التركيب الشعرى والكلمات – **جهنم**، **يموت**، **الطفل**، **الشيخ**، **يستسلم**، **تسقط**، **القتلى**_ عميق الرؤية قادراً على اســتقطاب ذائقة المتلقى؛ وكأن الشــاعر بهذا الألق فى اختيار الكلمات والسطور الشــعرية يثيرنا شــعرياً فى تراكيبه الشــعرية التى تعزز الإيقاع الجمالى وتثير الشعور العاطفى. وفى المقطع الثانى نرى قصر الســطور الشعرية، خاصة توالى الأفعال المتماثلة صرفياً – وهددوا، وشــردوا، ويتموا، وهدموا– التى تولد تركيبة عالية الإيقاع تعكس إرادة التحدى، كما نرى فى المقطع ذاته التوازى بين الســطور - **لنْ تكسِروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشــواقَنا** - مما يجعلها متناغمة شــكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مســتويات الإثارة والإبداع. هكذا جاءت الأسطر الشعرية بطولها وقصرها، لتعبر عن الموجات النفســية الداخلية التى تعتصر كيان الشــاعر، فتظهر هذه الموجات الصوتية؛ موجة إثر أخرى فى تتابع نسقى مترابط مختلف الأطوال وعلى هذا؛ كان لامتدد الشطر وقصــره أثر مهم فى توجيــه الدلالة والتعبير عن باطن الــذات وإيقاعها الداخلى. كما تقول الناقدة خلود ترمانيني: «يعتمد الســطر الشعرى فى القصيدة الحديثة على التفعيلة التى تتردد وفقاً للتشــكيلات الدلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر الذى استجاب لتطورات فنية فرضتها التجربة الشعرية الجديدة، فامتدت بذلك حركة النص الإيقاعية

التی تطول أو تقصر، تسرع أو تبطئ وفقاً للسيلق الشعوری لحظة إبداع القصيدة.» (ترمانيني: ٢٠٠٤م: ٢٢٦) إذن يبنی الشاعر القصيدة علی التشكيل الهندسی فی توزيع السطور الشعرية بتفاوت أشطرها بين الطول والقصر؛ محققاً سلاسة وارتفاعاً وانخفاضاً فی الإيقاع؛ للتعبير عن حجم هذا الزخم الانفعالی فی التراكيب الشعرية. ويری عبد الرضا علی: «ولما كان الشعر الحرّ ذا شطر واحد ليس له طول ثابت يعتمد علی تكرار التفعيلة الصافية، وتغيير عددها من شطر إلی شطر، فإنّ هذا الإيقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحرّ إذا لم نقل كلّهم، فمارسوا فيه علی تباين فی الأداء، مع ملاحظة إفادتهم فی الانتقال من ضرب إلی ما سواه فی القصيدة الواحدة، وهی حريّة يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار، لذلک فإنهم يجوّزون استخدام كلّ أضرب التشكيلات المتاحة فی شعر الشطرين فی قصائدهم الحرّة.» (علی، ١٩٩٧م: ١٠٢) تطول بعض الأسطر الشعرية لتصل إلی أربع تفعيلات. من ذلک قوله:

تقدَّموا / كيف اشتَهيتُم واقتلوا / قاتِلُكُم مُبَرَّأٌ / قتيلُنا مُتَّهَمُ / ولمْ يَزَلْ ربُّ الجنودِ قائماً وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

نوّع الشاعر فی عدد التفعيلات الإيقاعية فی كلّ سطور القصيدة هنا، فالسطر الأول مكوّن من تفعيلة واحدة، وهی تعبّر عن حركة سريعة جداً هی حركة التقدّم والألم والثورة. أمّا كلّ من السطر الثانی والثالث والرابع فقد اشتمل علی تفعيلتين. أمّا فی السطر الخامس فكانت أربع تفعيلات. «والتفاوت فی عدد التفعيلة داخل النصّ الواحد يشير إلی حركية الانفعال الشعوری، علی حسب ما يكمن فيها من قوی تعبيرية تكشف عن خلجات النفس.» (غنيمی هلال، لاتا: ٤) عدم التقيّد بعدد معيّن من التفعيلات يعطی الشاعر حرّية فی استخدام العدد الذی يتناسب مع تجربته الشعورية. كما ذكرنا آنفا وقد تبيّن لنا من خلال تقطيعنا علی القصيدة، أنّ الشاعر اعتمد سطوراً شعرية قصيرة فی هذه القصيدة –أغلبها تفعيلة واحدة، أو تفعيلتين، أو ثلاث تفعيلات – وأنّ لهذا الاعتماد علاقة مع بنية القصيدة ليحدث لدی المتلقّی التأثير المنشود، والقصيدة تموج بالحركة المتموّجة السريعة، وهذا يتناسب مع البنية الدلالية للقصيدة وانفعالات الشاعر ونفسه الشعری التی يمكّن للقاریء من مشاركة الشاعر فی أنفاسه التی فيها حركة الهيجان

التى صاحبت ثورة الشعب الفلسطينى المنتفض وحالة الغليان والغضب وشحنة التوتر والانفعال فى نفوس الشعب.

٣-٤- التدوير

من الظواهر الإيقاعية التى لها ارتباطها بموسيقى قديماً وحديثاً هى ظاهرة التدوير؛ التدوير هو ظاهرة إيقاعية متميزة فى الشعر العربى المعاصر، وله معنيان، الأول متعلق بالقصيدة التقليدية، والثانى مرتبط بالشعر الحر. وهو فى القصيدة التقليدية «اشتراك شطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت: المدور أو المدخل أو المدمج.» (يوسف، ١٩٨٩م، ج/١: ٢٣٥) إذن، يعتبر التدوير ظاهرة مألوفة فى الشعر العربى القديم. لكن فى الشعر التفعيلى فله دلالة مختلفة عن التدوير فى إطار الشعر العمودى. فالتدوير فى الشعر الحديث يكون «بتدوير التفعيلة فى سطرين متتاليين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أى النص الشعرى كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة.» (رمانى، لاتا: ٢٢٧) إذن؛ لا يتعلّق التدوير فى الشعر العربى الحديث، بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام التفعيلة بين سطر وسطر آخر يليه، أو بين عدة أسطر فى القصيدة. ويرى عبد الجليل يوسف فى كتابه "موسيقى الشعر العربى": «إذا تأملنا التدوير فى الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون فى شطر ويأتى الجزء الآخر فى الشطر الذى يليه.» (يوسف، ١٩٨٩م،ج/١: ٢٣٧) للتدوير أهمية كبيرة فى الشعر العربى المعاصر وهذا يساعد على تشكيل البنية الموسيقية والدلالية وإثراء القصيدة. وتقول نازك الملائكة: «للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٩١)، فإن قضية التدوير «أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة فى إحداث تطور كبير فى بنية القصيدة، ولم يقتصر على الجانب الإيقاعى الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالى بكل موحياته وظلاله.» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٦٨) وقد ظهرت ظاهرة التدوير فى هذه القصيدة فى (١١) سطراً بنسبة ١٠،٠٩٪، وهذا من نوع التدوير

الجملى أو القصير الذى يربط بين سطرين شعريين وهو أبسط أنوع التدوير؛ ويحدث بتوزيع التفعيلة بين نهاية السطر، وبداية السطر الذى يليه. و «يقوم التدوير الجملى على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهى التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهى بنهايتها. وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتى جميع الجمل فى القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلک إلى استخدام هذه التقنية الفنية.» (نفس المصدر: ١٦٩) والمتأمل فى "قصيدة الانتفاضة" لا يخفى عليه تنظيم الكلمة والسطور الشعرية وتنسيقهما فى موضعها المناسب لها، لكى تلعب دوراً بارزاً فى تعزيز رؤية الشاعر. إنّ الأسطر جميعها تنسجم فيما بينها فى الدلالة على إحساس الشاعر بمأساة بلاده التى تعانى أنواع الأسى والجراح، والآلام من جراء الاحتلال الصهيونى. وهذا البحث محاولة لرصد هذه الظاهرة الإيقاعية فى القصيدة ومن ذلک قوله:

كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمُ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّموا / يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ / ولا يستسلمُ / وتسقُطُ الأمّ على أبنائها القتلى / ولا تستسلمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٥).

لقد استخدم سميح القاسم تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (مُتَفْعِلُنْ، ومُسْتَعِلُنْ) ويلجأ إلى التدوير فى نهاية السطور (الرابع والسادس)، كما يتبين من التقطيع التالى: مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْ / عِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْ / عِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ. يظهر التدوير فى السطر الرابع حيث لا تتم فيه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)، بل نجد جزءاً منها (مُسْتَفْ)، فى نهاية السطر الرابع، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، فى بداية السطر الخامس، والشيء نفسه فى السطر السادس. إن التداخل فى التفعيلة بين سطرين، يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة، ولينتج سطرا موسيقيا واحدا، إذن التدوير فى السطر الرابع والسادس جاء رابطاً إيقاعياً يجمع السطرين فى سطرٍ موسيقى واحد، نتيجة اشتراک السطرين فى تفعيلة واحدة. كذلک يسهم التدوير فى تفعيل دور القارئ والنص

معاً؛ للاندماج مع رؤية الشاعر وتعزيز تجربته الشعرية؛ إذ كان بإمكانه يجمع السطر الرابع والخامس في سطر واحد ويقول: "يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ ولا يستسلمُ"، وكذلك يجمع السطر السادس والسابع ويقول: "وتسقُطُ الأم على أبنائها القتلى ولا تستسلمُ". دون اللجوء إلى التدوير، لكنه يلجأ إلى التدوير ليفاجئنا بالمتابعة بعدها ويأتي بكلمة واحدة - لا يستسلمُ ولا تستسلمُ" في السطور الخامس والسابع، " لكي ترتقي إلى الإدهاش والمفاجأة الشعرية رغم معناها البسيط، وقد أوردها لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها في سطر منفرد، ليؤكد رغم كلّ هذا الواقع المأساوي والجرائم المقترفة بحق الشعب الفلسطيني، هم لن يستسلموا؛ لأن الاحتلال يمارس العديد من الأساليب اللاإنسانية في تحقق أهدافه، فهو يقتل ويطرد وينتهك حقوق الإنسان الفلسطيني. فلهذه الظاهرة أثر في إثراء النص إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعي. لأنها «ليست ظاهرة اعتباطية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمىً نفسي ودلالي يقصده الشاعر.» (البستاني، ١٩٩٨م: ١٥٦) إذن، إنّ تقنية التدوير لا تقف عند المستوى العروضي فقط، بل لابدّ من التدقيق في المسوّغات الدلالية التي تقف وراء هذه الظاهرة التي تشكل عاملا فنياً حمّل الشاعر على تدوير السطور، لأن الشاعر المعاصر ليس ملزماً بعدد معين من التفعيلات في السطر الواحد. لكن اختيار عدد التفعيلات تابع للحالة الشعورية وللتجربة التي يقدمها الشاعر. وقد تصل الأسطر الشعرية المدوّرة ثلاثة أسطر، من ذلك قوله:

لا خوذةُ الجنديِّ / لا هراوةُ الشرطيِّ / لا غازِكُم المُسيلِ للدُموعْ / غَزّةُ تُبكينا / لأنها فينا / ضراوةُ الغائبِ / في حنينِه الدامي إلى الرجوعْ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١٠)

إنّ التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية في بنية القصائد الحديثة يسهم في تماسكها وانسجامها. هنا، ربط التّدوير بين ثلاثة سطور تحمل فكرة واحدة؛ وهي السطر الأول والثاني والثالث، حيث لا تتم تفعيلة "مسُتَفْعِلُنْ" في نهاية السطر الأول، بل يتم جزءها الآخر في بداية السطر الثاني،كما نرى يمتد التدوير إلى السطر الثالث، حيث نجد جزءاً من تفعيلة (مُسْتَفْ)، في نهاية السطر الثاني، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، في بداية السطر الثالث، ثم ينتهي بقافية "دموعْ" في نهاية السطر. ثم يعود

إلى التدوير فى السطر السادس حيث يتصل بالسطر السابع، ففى نهاية السطر السادس جاء جزء من التفعيلة " مُسْتَعِ" وفى بداية السطر السابع باقيها جزء "لُنْ"، واختتم المقطع بتقفية "رجوعْ"، إذن ظاهرة التدوير تسهم إسهاما مباشراً فى المقطع ويستغرق كامل أسطر المقطع باستثناء السطور المقفاة التى لا تدور أبداً فى المقطع، وتتوزع القافية والتدوير على مساحة المقطع توزعاً منتظماً، وهذا الأمر يؤدى إلى تنويع الموسيقى فى المقطع وتجنب الملل والرتابة فيه. وهكذا نجد الشاعر يدخل حرف المد إلى القافية فى هذه الأسطر ليحفظ للمقطع بنيته الإيقاعية الحزينة. فالإيقاع الشعرى يصبح ثريا باستخدام تقنية التدوير مع هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها.لأن الإيقاع هو «بمثابة الروح التى تسرى فى القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسى للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة.» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ١٧٨) وهذا يؤدى دوراً حاسماً فى ربط السطور الشعرية ويساعد الشاعر على إفراغ انفعالاته الشعورية، فلا يتوقف إلا بانتهائه منها، ويعمل على تماسك النسيج الشعرى، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية.

٣-٥- القافية

تُعَدُّ القافية من أكثر المفاهيم التصاقاً بالشعر وأكثر المصطلحات جرياناً فى خطاب الشاعرين قديماً وحديثاً. ويقول إبراهيم أنيس: «ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكوّن فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكوّن جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة، وبعدد معّين من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٤٤) أن هيمنة القافية فى بنية السطر الشعرى الحديث قد تراجعت، فالشاعر الحديث أصبح يتمتع بحرية أكبر فى بناء التراكيب، واستخدام القافية. أمــا ما زالت القافية رغم كلّ محاولات التطوّر والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر .وترى نازك الملائكة فى هذا الصدد: «مهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً

خاصاً. وذلک لأنّه شـعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة فى شعر الشطرين الشائع.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ١٦٤) إذن القافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضى لا تقلّ أهميةً عن الوزن والبنى الداخلية.لكن يكمن الفارق الجوهرى بين القافية قديماً وحديثاً فى «أن القافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة، وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا يعرف هذا، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعرى الصادق الأصيل.» (على، ٢٠١٤: ١٢٣) أما القافية فى الشعر المعاصر فكلمة لا يبحث عنها فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة، بل هى متفاعلة مع النص الشعرى؛ ويقول عزالدين إسماعيل فى هذا الصدد: «هى كلمة ما بين كل كلمات اللغة يشتد عليها السياقان: المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى؛ لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلک السـطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها. والقافية فى الشعر الحديث أصعب مراماً من القافية فى الشعر القديم.» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ٦٧) فالقافية تلعب دوراً أساسـياً فى تركيبة الإيقاع وهى «مركز الحركة النصّية وبؤرة الإشعاع الإيقاعى فى القصيدة؛ وهى المرتكز الفنّى الذى يستند إليه محور الإيقاع وشعرية الدلالة فى بثّ الحركة الجمالية فى التراكيب الشـعرية.» (شرتح، ٢٠١١م: ٢٠٣) والدارس لهذه القصيدة يجد أنّ الشـاعر يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلّا سرعان ما يعود إليها، مما أكسبت القصيدة قوّة تماسـک، وجمال الإيقاع. برزت التقفية سمة بارزة فى هذه القصيدة، إذ بلغ عدد السـطور المقفّاة (٧٥) سطراً بما يشكل ٦٨،٨٠٪ من عدد سطور القصيدة. إنّ الشاعر بنى قوافيه فى هذه القصيدة متبادلة منوّعة، فتتّحد القافية فى سـطرين متواليين أو أكثر، أو غير متواليين. وذلک قوله:

تقدَّمت حجارةُ المنازلْ / تقدَّمت بكارةُ السـنابلْ / تقدم الرُّضّعُ والعُجّزُ والأراملْ / تقدمـت أبوابُ جينـينِ ونابلُسِ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةُ / الشـمسِ / والبخورِ والتوابلْ / تقدّمت تُقاتلْ!. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

قد انتهت السـطور الخمسـة بقافية واحـدة وروى واحد ويدخل حـرف المدّ قبل حرف الروى، مما يخلق إيقاعاً متجاوباً فى القافية بمدّ الصوت واكتساب القصيدة درجة موسـيقية ملموسة؛ ممّا تمثّله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدّة والأحاسيس

العميقة وهذا يضفى عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطى مساحة واسعة للإنشاد. هو يعتمد علـى تعدّد وتنوّع القافية فى القصيدة، والشكل التالى من التقفية جاء بشكل القافية المزدوجة وهى «القافية التى تأتى فى كل سطرين متتاليين، وفق نظام: (أ أ، ب ب، ج ج،...) وتتماثل هذه القوافى على المستوى الصوتى والصيغة.» (تبرماسين، ۲۰۰۳م: ۸۷) ومن ذلک قوله:

تقدَّموا / بناقلاتِ جُنْدِكُمْ / وراجِماتِ حقدكُمْ / وهدِّدوا / وشرِدِّوا /

ب ب الف الف

ويتموا / وهدِّموا / لنْ تكسِروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ.

د د ج ج

(القاسم، ۱۹۹۳م: ٤٠٦)

يعمد الشـاعر إلـى توزيع القافية بطريقـة خاصة؛ ليضع أمام القـارئ مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة وهذا التنوّع الذى لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتى بين القوافى يبثّ فى الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً. والشكل التـالى من التقفية جاءت بشكل القافيـة المتعانقة وهى «القافية الـتى تجىء وفق نظـام (أ ب ب أ).» (الغرقى، ۲۰۰۱م: ۷۵) ومن ذلک قول الشـاعر: لا غازِكُم المُسيلِ للدُموعْ / غَزّةُ تُبكينا / لأنها فينـا / ضـراوةُ الغائبِ / فى حنينهِ الدامى إلى الرجوعْ / تقدموا. (القاسـم، ۱۹۹۳م: ٤١٠)

تعانقـت القافية فى السطر الأول مع الخامس، والثانى مـع الثالث موجدة إيقاعاً مفترقاً حيناً، مقترناً حيناً آخر؛ مما أكسـب النصّ إيقاعية رائعة، كما يدخل حروف المدّ إلـى القافية مما يكسـب إيقاع القافية سمة صاعدة ويدعم التصاعـد الإيقاعى للقافية. إذن، تتميّز القافية عنده بأنها ركن أسـاس من أركان قصيدته. وقد أكثر الشاعر فى هذه القصيدة من اسـتخدام القوافى المطلقة وهى «مـاكان رويّها متحركاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ۲٥٨) ممّـا يزيد القافية جمالـاً خاصاً، حيث جاءت (٦٣) قافية بنسـبة ٨٤٪ من نوع القافية المطلقة، وجاءت (١٢) قافية بنسبة ١٦٪ من نوع القافية المقيّدة – مسكنة الروى

- ويرى إبراهيم أنيس فى كتابه "موسيقى الشعر العربى"، أنّ «قريب ٩٠٪ من الشعر العربى جاء محرك الروى (القافية المطلقة)، لأنّها أوضح فى السمع. والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الرويّ شيئاً آخر.» (نفس المصدر: ٢٥٥) إذن هذه النسبة من القافية المطلقة فى القصيدة تصعّد النغم الموسيقى للقصيدة وتمدّه وتطيله. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر فى خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتى فى القصيدة متكاملة انسياباً إيقاعيا ولا يشعر القارئ فيها أى استكراه وصعوبة. من خلال قراءتنا المتأملة للقصيدة تبيّن لنا أنّ التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة؛ ويظهر دور القافية فى تحقيق وظيفة إيقاعية فى أجزاء القصيدة وتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الإنتباه إلى دلالات النصّ. «إنّ جمالية القافية تتجلى فى مدى انسجامها مع المعنى المتحقق فى كل شطر شعرى أولاً؛ وفى ملائمة السياق النصى العام ثانياً؛ وهذا كله يؤكد أن القافية لا تنفصل عن المعنى؛ وأن المعنى لا ينفصل عن الإيقاع؛ وفى حال الفصل يتم سقوط النص الشعرى إبداعياً لفقدانه النسج الذى يمده بأسباب الإبداع.» (ترمانينى، ٢٠٠٤: ١٦٨) والقوافى فى هذه القصيدة (تقّدموا، جهنّمُ، يستسلمُ، هدِّدوا، شردِّوا، يتموا، هدِّموا، كف، حتف، مُتَهمُ، مجرمُ، دموع، رجوع، ركوع، أرامل، تقاتل و...) غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمّل فى هذه القصيدة يدرك أنّ هذه الكلمات تشكّل معجمه الشعرى وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدّها تأثيراً عليها.

٣-٥-١- الروى

يعدّ الرويّ أهمّ حروف القافية، لأنّه الحرف الذى تبنى عليه القصيدة. هناك حروف تصلح للروى «فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصّة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلک الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنّها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الرويّ من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلاّ سقيم الذوق أو متصنّع.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٣٢٥) من خلال قراءتنا فى القصيدة نجد أنّ الشاعر حافظ على

اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنّه استخدم من حروف الهجاء ثمانية أحرف، وكان مكثـراً فی بعضها ومقلّاً فی البعـض الآخر؛ بالنظر إلی حروف الروی فی القصيدة؛ فإن "الميم" تأتی فی مقدّمتها ٤٤ مرة، بنسـبة ٥٨،٦٦٪، ثمّ تليها اللام ٨ مرّات، ثمّ العين ٦مرّات، ثمّ النون ٧ مرّات ثمّ الباء والياء ٣ مرّات لكلّ منهما، ثم الفاء والثاء مرّتين لكلّ منهما. ومن خلال استعراضنا لحروف الروی فی القصيدة نلحظ أنّ سميح القاسم استعمل الحروف الشائعة فی الشعر العربی ولم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين؛ ولتبيين هذا الأمر سـنعتمد علی تقسـيم الدكتور "إبراهيـم أنيس" لحرف الروی ونسـبة شـيوعها فی الشـعر العربی فی كتابه "موسيقی الشـعر" علی النحو الآتی: «أ- حروف كثيرة الشـيوع وتلك هی: الراء، اللام، الميـم، النون، الباء، الدال.ب- حروف متوسـطة الشـيوع وتلك هی: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، اليـاء، الجيم.ج- حروف قليلة الشـيوع وتلك هی: الضاد، الطـاء، الهاء. د- حروف نـادرة فی مجيئها رويّاً: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشـين، الصاد، الزای، الظاء، الواو.» (أنيـس، ١٩٥٢م: ٢٤٦) يتّضح لنا من خلال عرض أحرف الروی فی القصيدة؛ التطابق فی تواتر حروف الروی عند سميح القاسـم مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛ حيث جاءت نسـبة حروف كثيرة الشـيوع فی القصيدة بنسبة ٨٢،٦٦٪ ، من مجموع حروف الروی فی القصيدة. أمّا حروف متوسطة الشيوع، فبلغت بنسبة ١٤،٦٦٪، أمّا حروف قليلة الشيوع؛ فما جـاءت رويّاً فی القصيدة. أمّا الحروف النادرة الشـيوع، فجـاء حرف واحد وهو "الثـاء" مرّتين فقط. كذلك نخرج من هذا الرصد الإحصائی لحروف الروی فی القصيدة أنّ "الحروف المجهورة" - الميم، اللام، النون، الباء، العين، الياء - هی أكثر اسـتخداماً كرویّ فی القصيدة، إذ يبلغ عددها ٧١ حرف بنسبة ٩٤،٦٦٪، من مجموع حروف الروی للقصيدة. كما اسـتخدم الشاعر حرفين من "الحروف المهموسة" وهی: "الفاء والثاء" كلّ منهما مرّتين بنسبة ٥،٣٣٪ فقط. إذن إنّ الحروف الروی فی هذه القصيدة تتميّز بالوضوح السـمعی، ممّا يؤكد اتّصاف إيقاع النهاية عنده بالقوّة الإسماعية الواضحة؛ ممّا يتناسـب مع حالته الشـعورية توظيف الأصـوات المجهورة فی حمل دلالة القـوّة والتحدّی. لأن الجهر حدة وارتفاع فی شـدة الصوت ما يثير التنبيه بقوة التأثير ووقعها علی السـامع.

فالجهر «سمة صوتية توحى بالقوة والرفض والتحدى، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت، والهمس يتناغم مع انخفاض الصــوت وهدوئه.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٦٢) فتتفاعل فى هــذه القصيدة كثافة الأصــوات المجهورة – فى الروى- الــتى يتطلبها حالة النص؛ للتعبير عن جرائم الإحتلال والمآسى التى تعانى الشعب الفلسطينى من جراء الاحتلال، ويســعى الشاعر إلى حثهم على الجهاد والنزال وتحرير الوطن، فالنص يحتاج إلى شيء من الجهر والشــدة لترغيبهم على الجهاد والتحدى؛ إذن يأتى كثافة الأصوات المجهورة فى الروى مكثفاً الصدى الانفعالى للذات الشــاعرة؛ وباعثاً شــعورياً على الإحســاس الشعورى إزاء ما يحدث فى فلسطين. فقد جاءت هذه الأصوات فى خدمة الدلالة موحية بالتجربة الشعورية للشاعر، وبالتالى فقد انسجم معنى التحدى والنزال فى هذه القصيدة لتنسجم هذه المعانى مع هذه الأصوات المجهورة فى حمل الدلالة التى أرادها الشاعر.

٤- الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلى)

وراء الموســيقى الخارجية هناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالى الحروف وما بينهما من تلاؤم، يرى عبد الرحمن الوجى فى كتابه "الإيقاع فى الشعر العربى" هى «موجة صوتية داخلة فى صميم البناء الإيقاعى للشــعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاســه، وتلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شــعرية.» (الوجى، ١٩٨٩م: ٨٠) بفضل هذه الموسيقى الداخلية يتفوق الشعراء بعضهم على بعض، «فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثّلة فى الوزن والقافية هى الجانب الذى يمكن أن يشــترك فى استخدامه كل الشــعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإنّ الموســيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذى يميز أســلوب الشاعر عن آخر، إنها البصمة التى تطبع القصيدة بطابع الشــاعر المتميز الذى لا يمكن أن يشــترك معه شاعر آخر فى صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التى تنسجم مع جوّ القصيدة.» (كتانه، ٢٠٠٠م: ١٦٨) إذن إنّ الموسيقى الداخلية تؤدى دوراً فاعلــاً فى تكثيف المعنى، وزيادة طاقاته التعبيرية، من خلال انســجامه مع أجواء النصوص ومعانيها. والناظر فى هذه القصيدة، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات

المكتسبة من الأوزان والقوافی، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت فی تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. منها:

٤-١- التضاد

التضادّ أو الطباق يعدّ من أهم وسـائل اللغة لنقل إحساس بالمعنی والفكرة والموقف. «تعمـل الأضداد علی متابعة النصّ، وما يتشـكّل عنها من علاقـات، تتحرّک فی تواتر متجاذب وكأنّها شـبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابک تطريزاتها علی جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيویّ فاعل فی تأسـيس الوجه الأهمّ فی البنية الحركية فی النصّ.» (شرتح، ٢٠٠٥م: ٤٦) وهی وسيلة من الوسائل التی ارتكزت عليها موسيقی الإيقاع الداخلی، لأنّ «لها أثر فاعل فی توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسی الدلالة؛ الأمر الذی يخلق شـداً ينعكس علی الموسـيقی.» (جعفر، ١٩٩٨م: ٣١٨) يمكننا أن نعدَّ التضاد أحد عناصر الإيقاع الداخلی، فالتقابل الصوتی بين اللفظين المتضادين يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة والإفصاح عن شـعور قد عاشه الشـاعر فی لحظات حياته؛ «يهتم الشاعر بالبناء التقابلی للألفاظ لأحداث الأثر الدلالی والإيقاعی، ويحاول اسـتثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتی يجسدها للمتلقی فی قالب جمالی متميز.» (علوان، ٢٠٠٨: ٤٩٠) فهو يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. لأنه «من البنی البديعية، ذات التأثير الدلالی، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما إنّ لها تأثيراً إيقاعياً وخاصة عندما تدخل فی أطار من النسق الصوتی بفعل التماثل الصرفی بين طرفی التطابق.» (نفس المصدر: ٥٩٠). من خلال دراسـتنا للقصيدة لاحظنا أنّ الطباق قد ورد كثيراً فی القصيدة وله أثر فی إحداث جرسٍ موسيقیٍّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها فی تركيب النصّ. وتلعب دوراً اساسياً فی تفريض انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان لها دور واضح فی إضفاء نغم موسيقی جميل للنصّ. من ذلک قوله:

كيف اشـتَهيتُم واقتلـوا / قاتِلُكم مُبَرَّأٌ / قتيلُنا مُتّهَـمُ / ولمْ يَزَلْ ربُّ الجنودِ قائماً وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

فنلحظ تـوالی الإيقاع فی لفظتی "قاتـل" و"قتيل"، و"مُبَرَّأٌ" و"مُتّهَـم"، منحنا إيقاعاً

آخر اكتسبناه من الطباق؛ فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تنغيماً إيقاعياً متجاوباً عزز الترابط الموسيقى، وأضاف جمالية وعذوبة فى المقطع. كذلك قوله:

لا تفهموا / أوَّلُكمْ آخِرُكمْ / مؤمِنُكمْ كافِرُكُمْ / وداؤكم مُستحكِمُ. (نفس المصدر: ٤٠٨- ٤٠٩)

كذلك:

تقدَّموا / حرامُكُمْ مُحلَّلٌ / حلالُكُمْ مُحرَّمُ. (نفس المصدر: ٤٠٧)

كذلك قوله:

فكلُّ شوطٍ ولهُ نهايهْ / وكلُّ حبلٍ ولهُ نهايهْ / وشمسُنا بدايةُ البدايهْ. (نفس المصدر: ٤٠٩)

فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة فى هذه السطور الشعرية. ويعطى نغمة متراوحة فى هذه الأسطر؛ كما أنه يقوى جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين. لأن «الجمع بين الضدين فى نسق واحد يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاءً، ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد.» (الغنيم، ١٩٩٦م: ٢٦٨) هكذا، الطباق يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدى دوراً أساسياً فى تعزيز الترابط الموسيقى والإنسجام والتكامل بين سطرين متواليين. لأن الضد حينما يجمع مع الآخر يكون قد يشحن السطر الشعرى بموسيقى جميلة وهى مؤثرة فى المعنى بحيث تقدم المعنى أكثر انسجاماً مع الأذن، وتلعب هذه الثنائيات المتضادة دوراً أساسياً فى تفريض انفعالات الشاعر وحالته النفسية الثائرة والمشوبة بالغضب والتحدى.

٤-٢- التوازى

لم تتوقف عناصر الإيقاع فى هذه القصيدة عند حدود الدراسة العروضية بل توجد فى هذه القصيدة التشكيلات الصوتية الأخرى التى تخلق أنماطا من الإيقاع الداخلى، منها التوازى الذى له دور فى تكثيف الإيقاع وجماليته. وهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المبانى أو المعانى.» (حسب الشيخ، ١٩٩٩م: ٩) وقد عرفه ياكبسون بأنه «متوالين متعاقبين أو أكثر لنفس النظام الصرفى – النحوى المصاحب بتكرارات أو اختلافات

إيقاعيــة وصوتية أو معجميــة دلالية.» (ياكبســون، ١٩٨٨م: ١٠٨) بعبارة أخرى هو« تأليــف لغوى يقوم على تماثل بنيوى غير دلالى فى موضــع معين من النص مرتكز على التعــادل فى البنية وترتيبها.» (أبوحمادة، ٢٠٠١م: ٧٢) يتوّلد عن أســلوب التوازى أثر موســيقى جميل الوقع، لأنه حركة إيقاعية ورنين موســيقى نغمى نتيجــة لتماثل قرائنه فى الصيغ الصرفية والعروضية وفى الحركات والســكنات. ويرى ياكبســون «إن المسألة الأساســية للشــعر تكمن فى التوازى.. وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هى بنية التوازى المستمر.» (ياكبسون، ١٩٨٨م: ١٠٥-١٠٦) فقد حقق التوازى فى القصيدة نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقى ومن تجلياته ما جاء فى قوله:

تقدَّمــوا / كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّــمٌ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّموا / حرامُكُمْ
مُحلّلٌ / حلالُكُمْ مُحرّمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٧)

حــاول سميح القاســم فى هذا المقطع أن يقيم بنية التــوازى فأتى بتركيبين متعادلين؛ فالتماثــل بين الجملتين جاءت تماثلاً فى التركيب، وعدد التفعيلات، وهذا يمنح الأســطر ترابطًا، وتماســكًا، وايقاعية تشــد المتلقى، وتدفعه لمتابعة الأقســام ويخلق توافقاً نغمياً متسقاً يشيع موسيقى داخلية فى هذه السطور الشعرية. كذلك قوله:

تقدَّموا / مِنْ شارعٍ لشارِعٍ / مِنْ منزلٍ لمنزلٍ / مِنْ جثةٍ لجثةٍ /
تقدَّموا / يصيحُ كلُّ حجرٍ مُغتَصَبٍ / تَصرخُ كلُّ ساحةٍ مِنْ غَضبٍ /
يضجُّ كلُّ عَصَبٍ / الموتُ.. لا الرُكوعْ / موتٌ.. ولا رُكُوعْ. (نفس المصدر: ٤١٠)

هــذا التكرار التركيــبى ينتج توازياً صوتياً، ولا يخفى علــى القارىء جمال الايقاع الذى ينبعث من هذا التنظيم الخاص بين هذه السطور الشعرية بواسطة تماثلات متكررة فى تركيبها، وإيقاعها التى عملت على رفع الوظيفة الشــعرية، وإكســاب القصيدة وتيرة إيقاعية منســجمة أعطته رونقاً، وجمالاً. إضافة إلى ذلك نجد كلماته ســهلة لكنها تحمل طاقة إيحائية قوية بالرغم من بســاطتها مما تولد إيقاعا قوياً، يؤثر فى القارئ. إذن هذا التوازى يســهم فى تكوين الإيقاع ويعكس إصرار الشاعر على تحقيق النصر واندماج شــعور الأسى مع شــعور التحدى والمقاومة، ليثرى موســيقاه الأقرب لموسيقى المارش

العسكرى والمعبرة عن الثورة والانتفاضة. إذن إنّ وظيفة التوازى فى النص الشعرى لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعى حسب، لان التوازى «ظاهرة موسيقية ومعنوية فى آن واحد.» (أبوإصبع، ٢٠٠٩م: ٤١٠) فهو يولد نغمة موسيقية من جهة وتعبر عن عواطف الشاعر الثائرة ونقلها للقارئ فى شكل تماثلات وإيحاءات صوتية من جهة أخرى.

٤-٣- التكرار

قد تغيرت الأساليب الشعرية فى العصر الحديث بتغيّر ظروف العصر وأصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة فى الشعر المعاصر. «إنّ البنية التكرارية فى القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذى يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التى تتجاوز حدود امكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية فى آن معاً.» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٨٧- ١٨٨) ولعل أبرز العوامل التى ساعدت على انتشاره وتوظيفه «هى الطبيعة الإنسانية بما فيها من تناقضات وأحداث وفصول، واللغة بطبيعتها وتركيبها القائم على التكرار والتماثل وإعادة الألفاظ لاستيفاء المعنى، وطبيعة الشعر بما فيه من تفاعيل وإيقاع وأنساق وموسيقى وفواصل تحتاج إلى التكرار لتخفيف التفاعيل، والانسجام والتأثير، ويضاف إلى ذلك الأثر النفسى؛ إذ يعد من أهم العوامل المسببة للتكرار.» (القضاة، ٢٠٠٩م: ٢٦٦) ويأتى التكرار فى إطار تعزيز التجربة الشعرية، ويضفى ضربات إيقاعية مميزة، ويؤدى دوراً مهماً فى إغناء النص الشعرى دلالياً وإيقاعياً. و«قد تكتسب الكلمات فى تكرارها سحر القافية الإيقاعى فتصبح إيقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها فى شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يعوّض بالتكرار رنين القافية البدائى الجادّ الذى فقدته القصيدة الحديثة، وأن ينقذ الشعر من النثرية.» (صدقى، ٢٠١٠م: ٨٠) والتكرار يعتبر أحد المكونات الهامة فى البناء الإيقاعى لهذه القصيدة مما يثرى القصيدة ويؤدى دوراً أساسياً فى تماسكها وخلق

توافق نغمى ورقة وطلاوة موسيقية شعرية. ومن أنواع التكرار الذى لاحظنا عند سميح القاسم فى هذه القصيدة، هى تكرار كلمة "تقدموا و تقدمت" ويكرر الشاعر الكلمة نفسها فى أكثر من موقع بطريقة تزيد فى إثراء النص، سواء فى الإيقاع أو فى الدلالة، حيث كرر هذه الكلمة (٢٤) مرة فى القصيدة، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز فى نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة وتعدّ بمثابة مفتاح القصيدة ويرفع درجة تأثيرها. ومن ذلك قوله:

تقدَّموا.. / ها هو ذا تقدّم المخيمُ / تقدّم الجريحُ والذبيحُ والثاكلُ / والمُيَتّمُ / تقدَّمت حجارةُ المنازلْ / تقدَّمت بكارةُ السنابلْ / تقدّم الرُّضّعُ والعُجَّزُ والأراملْ / تقدمت أبوابُ جينينِ ونابلُسِ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةُ الشمسِ / والبخورِ والتوابلْ / تقدّمت تُقاتلْ! / تقدّمت تُقاتلْ!. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

يعد تكرار كلمة "تقدّم"، من السمات الأسلوبية والمهمة التى وظفها الشاعر فى هذه القصيدة، إن تكرار هذه الكلمة تسع مرات فى هذا المقطع خلق إيقاعاً منظماً، وخلق جواً نغمياً ممتعاً. وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية ويعطيها طابعاً خاصاً ويتفاعل معها المتلقى ويتذوقها. أما الحركة الإيقاعية الناشئة عن تكرار هذه الكلمة إضافة إلى تأثيره على الجانب الإيقاعى، فتحمل دلالات مركزية فى القصيدة؛ فلهذه الظاهرة أثر فى إثراء النص إذ أفادته فى توكيد المعنى الذى ألّح الشاعر على إظهاره موحياً بالتحدى والثورة.

والتكرار فى هذه القصيدة لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة، بل نرى تكرار الجمل والعبارات فيها، والشاعر يحاول من خلاله إغناء فكرته، فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعى. من ذلك قوله: "**كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمٌ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ**" حيث يكرر سميح القاسم هذه الأسطر أربع مرات، ويكررها فى بداية القصيدة كما يختتم بها القصيدة. إن تكرار هذه العبارة فى بداية كل فقرة من فقرات هذه القصيدة خلقت إيقاعاً منتظماً، كما هذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإنّ الشاعر عمد إلى تكرارها ليركز المعنى المتصل بالقصيدة فى ذهن المتلقى كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسى للشاعر أثناء انفعالاته لثورته وتمرده، لأنّ للتكرار «مبعثٌ

نفســى، وهو من ثم مؤشــر أســلوبى يدل على أن هنالك معانى تُحوِج إلى شــىء من الإشــباع.» (محمد، ٢٠١٠م: ٤٩) كما نرى نفس العبارة تعطى نغمة متراوحة من خلال التوزيع المتقابل للنغم:

كـــلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمُ
= # # =
وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ

لقد نجح الشــاعر من خلال توزيع هذا التضاد والتناســب بــين الكلمات فى اضافة التوقيع النغمى على القصيدة ويعطى النص سلاسة وخفة ورقة ويعزز موسيقى القصيدة الداخلية. وقد يعمد الشــاعر إلى اســتخدام نوع آخر من ألوان التكرار وهى التكرار الإشتقاقى التى تعتمد المزاوجة بين الكلمات المماثلة فى السطر الشعرى. منها قوله:

تقدَّموا / كيف اشــتَهيتُم واقتلوا / قاتِلُكُم مُبَرَّأٌ / قتيلُنا مُتَّهَمٌ. (القاســم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

إنّ هــذا نوع مــن التكرار قد أثرى بنية الإيقاع إذ يردد الشــاعر نوعاً من الإيقاع الذى يتلاءم مع الدفقة الشــعورية للشاعر ويشد سمع القارئ بإيقاعه المتردد والمتماثل فى النغمة الموســيقية. وهنــاک ظاهرة أخرى تلفت النظر فى تشــكيل الإيقاع الداخلى للقصيــدة، وهى التكرار الصــرفى الذى يوّفر للنص إيقاعاً موســيقياً مؤثراً؛ منها توالى الأفعال المتماثلة كما فى قوله:

وهدِّدوا / وشــردِّوا / ويتمــوا / وهدِّموا / لنْ تكسِــروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ. (نفس المصدر: ٤٠٦)

كذلک:

فاسترســلوا / واستبســلوا / واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا / وارتطموا. (نفس المصدر: ٤٠٩)

إنّ تــوالى الأفعال بهذه الكثافة منح النص صــورة إيقاعية خاصة حيث تتراكم فى مســاحة ضيقة دون فاصل، ويضفى على القصيدة نغمة وتناسقاً إيقاعياً، بفضل الإيقاع الصــوتى المتولد عن تكرار البنيــة التكرارية القائمة على تــوالى الأفعال. ويولد لدى

المتلقى شعوراً بالتسارع والاستمرارية ويؤكد إرادة التحدى للشعب الفلسطينى المقاوم. إذن نجح سميح القاسم فى إضفاء الإيقاع القوى على جو القصيدة، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسى والانفعالى للشاعر لتُغنى تجربته الشعورية. وكلّ هذه العناصر الإيقاعية شكلت إيقاعات متنوعة تجعل المستمع يعيش الحدث الشعرى وتنقله إلى حالة الشاعر النفسية وتحقق انسجام القصيدة.

النتائج

أوضحت الدراسة أنّ موسيقى هذه القصيدة تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجوّ النفسى الذى يرسم الصورة الشعرية، ويعبّر عمّا تحمله التجربة الشعورية؛ إنّ قارئ هذه القصيدة لا يجد فيها هنة أو ضعفاً لقافية، أو نشوزاً لإيقاع الداخلى أو تفعيلة خارجة عن مساقها النغمى، وجوهر الخصوبة الإيقاعية الجمالية يضفى على القصيدة دفقاً شعورياً يستثير القارئ جمالياً. يبنى الشاعر قصيدته على التشكيل الهندسى فى توزيع السطور الشعرية بتفاوت أشطرها بين الطول والقصر؛ محققاً سلاسة وارتفاعاً فى الإيقاع؛ ممـا يجعلها ذات نسقية عالية حتى فى عمق الانفعال والتوتر الشعورى الغاضب إزاء الأحداث المصيرية التى تعيشها شعبه وبلده. وتصرّف الشاعر حسب نفسه الشعرى وقد تحرّر من حدود التفعيلات القديمة، وهذا المزج بين التفعيلات مزج رائع، فلا نسمع نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس. فقد جاء التشكيل الإيقاعى فى هذه القصيدة بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم سميح القاسم بعدد محدّد من التفعيلات داخل السطر الشعرى، بل أفاد الشاعر من الطاقة الناتجة من التغيّرات فى جعل القصيدة تنبض حركة. وهو حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم كروىّ ممّا يتناسب مع حالته الشعورية توظيف الأصوات المجهورة فى حمل دلالة القوة والتحدّى. والطباق قد ورد كثيراً فى القصيدة وله أثر فى إحداث جرسٍ موسيقىٍّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها فى تركيب النصّ، وتلعب دوراً اساسياً فى تفريض انفعالات الشاعر وأحاسيسه. وقد تبينّ لنا أنّ التوازى قد حقّق فى القصيدة نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقّى ويخلق توافقاً نغمياً متّسقاً يشيع موسيقى داخلية فى القصيدة. والتكرار يعتبر

أحــد المكوّنات الهامّة فى البنــاء الإيقاعى لهذه القصيدة مما يثرى القصيدة ويؤدى دوراً أساسياً فى تماسكها وخلق توافق نغمى ورقة وطلاوة موسيقية شعرية. ونستنتج لقد بلغت هــذه القصيدة مبلغاً عالياً من التنظيم والنضج الفنى مما يجعلها متناغمة شــكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مستويات الإثارة والإبداع. فالإيقاع جاء ملائماً مع الحالة الشــعورية لدى الشاعر الدالة على واقع فلســطين ومعاناته، وعلى هذا يؤدى الإيقاع دوراً مهماً فى تعزيز الدلالة وإيقاعية هذا النص الشعرى.

المصادر والمراجع

أبو إصبع، صالح خليل. (٢٠٠٩م). الحركة الشــعرية فى فلســطين المحتلة بــين عامى ١٩٤٨- ١٩٧٥م. الأردن: دار البركة للتوزيع والنشر.

أبوحمــادة، عاطــف. (٢٠٠١م). «البنية الإيقاعيــة فى جدارية محمود درويش». مجلــة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات. العدد ٢٥. صص ٩٠-٥٧

أبو العدوس، يوسف. (٢٠١٠م). الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق. ط٢. الأردن: دار المسيرة للنشر.

إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٧م). الشــعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة.

ـــــــ (لاتا). التفسير النفسى للأدب. ط٤. لامک: مكتبة غريب.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

بديع يعقوب، إميل. (١٩٩١م). المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشــعر. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

البســتانى، بشــرى. (١٩٩٨م). «لامية المتنبى ما لنا كُلّنا جَوٍ يا رســول؛ قــراءة إيقاعية». مجلة آداب الرافدين. العدد٣١.

تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). العروض وإيقاع الشعر العربى. ط١. القاهرة: دار الفجر.

ترمانيني، خلود. (٢٠٠٤م). الإيقاع اللغوى فى الشــعر العربى الحديث. (رســالة الدكتوراه). ســورية: جامعة حلب.

جعفر، عبد الكريم راضى. (١٩٩٨م). رماد الشعر دراسة فى البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجدانى الحديث فى العراق. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة.

الجيوسى، ســلمى الخضراء. (١٩٩٧م). موسوعة الأدب الفلسطينى المعاصر، ج/١، بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر.

حركات، مصطفى. (١٩٩٨م). أوزان الشعر. ط١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

حسب الشيخ، عبد الواحد. (١٩٩٩م). البديع والتوازى. ط١. لامک: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط١. حلب: دار القلم العربى.
رمانى، إبراهيم. (لاتا). الغموض فى الشعر العربى الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبى. ط١٠. مصر: مكتبة النهضة المصرية.
شرتح، عصام. (٢٠١١م). موحيات الخطاب الشعرى فى شعر يحيى السماوى. ط١. دمشق: دار الينابيع.
ـــــــ. (٢٠٠٥م). ظواهر أسلوبية فى شعر بدوى الجبل. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
الصباغ، الرمضان. (٢٠٠٢م). فى نقد الشعر العربى المعاصر دراسة جمالية. ط١. الإسكندرية: دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
صدقى، حامد. وصفر بيانلو. (٢٠١٠م). «التكرار وتداخل دلالة الفنية فى القصيدة الحرّة عند "السياب"». مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد ١٠. صص ٨٥-٦٣
عبيد، محمد صابر. (٢٠٠١م). القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
علوان، محمد على. (٢٠٠٨م). شعر الحداثة، دراسة فى الإيقاع، لا مک: العلم والايمان للنشر والتوزيع.
على، ابراهيم جابر. (٢٠١٤م). البنية الصوتية فى الشعر الحديث. ط.١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
على، عبد الرضا. (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربى قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق فى شعر الشطرين والشعر الحر. ط١. لامک: دار الشروق.
الغرقى، حسين. (٢٠٠١م). حركية الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر. المغرب: إفريقيا الشرق.
الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن. (١٩٩٦م). الصورة الفنية فى الشعر العربى؛ مثالٌ ونقد. القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.
فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٨م). الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى. ط١. الأردن: دار صفاء للنشر.
القاسم، سميح. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة. المجلد الثالث. الكويت: دار سعاد الصباح.
قدامة بن جعفر. (١٩٨٠م). نقد الشعر، تعليق: عبد المنعم خفاجى. ط.١. مصر: مكتبة الأزهرية.
القضاة، محمد أحمد. (٢٠٠٩م). «الظواهر الأسلوبيّة فى "جدارية" محمود درويش». مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. المجلد: ٦. العدد الثانى. صص ٢٩١-٢٤٥
كتانه، نهيل فتحى أحمد. (٢٠٠٠م). دراسة أسلوبية فى شعر أبى فراس الحمدانى (رسالة ماجستير). جامعة النجاح الوطنية. فلسطين. نابلس.
محمد، أحمد على. (٢٠١٠م). «التكرار وعلامات الأسلوب فى قصيدة "نشيد الحياة" للشابى دراسة

أسلوبية دلالية». مجلة جامعة دمشق. المجلد: ٢٦. العدد الأول + العدد الثانى. صص ٧٢-٣٥

المطيرى، محمد بن فلاح. (٢٠٠٤م). القواعد العروضية وأحكام القافية العربية. ط١. لامك: مكتبة أهل الأثر.

الملائكة، نازك. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. ط٢. لا مك: منشورات مكتبة النهضة.

نجار، مصلح عبد الفتاح، وأفنان عبد الفتاح النجار. (٢٠٠٧م). «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة فى الشعر العربى، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلى». مجلة جامعة دمشق. المجلد:٢٣. العدد الأول.

النويهى، محمد. (١٩٧١م). قضية الشعر الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة الخانجى دار الفكر.

هلال، محمد غنيمى. (لاتا). النقد الأدبى الحديث. القاهرة: دار النهضة.

الوجى، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). الإيقاع فى الشعر العربى. ط١. دمشق: دار الحصاد.

ياكبسون، رومان. (١٩٨٨م). قضايا الشعر. ترجمة: محمد والى ومبارك حنون. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال.

يوسف، حسنى عبد الجليل. (١٩٨٩م). موسيقى الشعر العربى. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/أيلول ٢٠١٦م
ص ١٤٠ ـ ١١١

"تراسل الحواس" في قصائد سيمين بهبهاني وفروغ فرخزاد؛ دراسة كيفية التركيب ونسبة استخدام الحواس لديهما

مريم سعد زاده*
شهين اوجاق علي زاده**

الملخص

يعتبر "تراسل الحواس" واحدا من عناصر صور الخيال حيث تجلى بشكل خاص في قصائد الشعراء المعاصرين أكثر مما مضى، ولعب دوراً جمالياً أوسع في أشعارهم. تسعى الكاتبتان في هذه المقالة التطرق لدراسة كيفية استعمال هذه الصورة البلاغية في قصائد الشاعرتين الإيرانيتين "فروغ" و"سيمين" بناءً على كيفية دمج الحواس الخمس وكذلك نسبة استخدامها، مستخدمتين المخططات البيانية والأرقام التي تدل على تقييم هذا العنصر البلاغي في قصائدهما حسب المنهج الوصفي. وقد توصلت الباحثتان إلى أن استخدام الشاعرتين لهذه الصورة الفنية متشابه في أوجه كثيرة من حيث كيفية دمج الحواس وتركيبها وكذلك نسبة استخدام الحواس لديهما غير أن أن فروغ فرخزاد استعملت تراسل الحواس أكثر من سيمين بهبهاني.كما أن تراسل الحواس من النوع التجريدي الحسي أكثر استعمالاً لدى كل من الشاعرتين من تراسل الحواس الحسي الحسي. واستعملت كلتا الشاعرتين تركيب حاستي البصر والسمع أكثر من التراكيب الأخرى.

الكلمات الدليلية: تراسل الحواس، الحواس الخمس، كيفية التركيب، نسبة استخدام الحواس، فروغ فرخزاد، سيمن بهبهاني.

---

*. طالبة الدكتوراه قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
m.saadzadeh@gmail.com
**. أستاذة مساعدة قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران (الكاتبة المسؤولة)

تاريخ الاستلام: ١٣٩٤/٨/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١/٢٩ش

مقدمة

لا نبالـغ إذا قلنا إن تأثير فروغ فرخزاد وسـيمين بهبهـانی فی القرن الحاضر ضمن نطاق الأدب والشـعر يعادل تأثير الشعراء الرجال بل ويفوقه فی بعض الأحيان، حيث تركت كل منهما أعمالاً ذات قيمة فی مجال العواطف والخيال ومناهج التفكير والمحتوى لن تنسـى على مر الأيام أبداً. لا شـك فی أن دراسـة الأفكار واللغة والصور البيانية لكل من هاتين الشـاعرتين بصفتهما ممثلتين بارزتين للنساء الشاعرات، ستكون الحجر الأساس فی معرفة خبايا الأخيلة والعواطف الإنسانية لهما ودراسة الروح الأنثوية التی تجلت فی قصائدهما بشـكل ملموس تماماً والعلاقة القوية مع القضايا العاطفية والخيال الشـعری بغض النظر عن عامل الأنوثة الذی يمثـل الاختبارات الدقيقة والنظرة الغنية بالالتزام والهواجس الاجتماعية لديهما.

بيان المسألة

نحاول من خلال اختيارنا لهذا الموضوع أن نتطرق إلى دراسة كيفية استعمال "تراسل الحواس" فی قصائد هاتين الشـاعرتين بناءً على "كيفية دمج الحواس الخمس" وكذلك "نسـبة استخدام الحواس" مجيبين على الأسـئلة التالية: أی من نوعی تراسل الحواس يظهر أكثر لدى كل من الشـاعرتين: "الحسی إلى الحسی" أم "المجرد إلى الحسی"؟ وما هی الحواس الظاهرية التی اسـتخدمتها كل من الشاعرتين أكثر من الحواس الأخرى؟ كيف تتجلى نسبة استخدام الحواس المختلفة وكيفية دمجها فی قصائد الشاعرتين؟

الفرضيات

- يتجلى تراسل الحواس فی قصائد فروغ وسيمين بنوعيه الاثنين.
- تلجأ فروغ إلى تراسل الحواس أكثر من سيمين.
- تتجلى حاسة السمع لدى كل من الشاعرتين من حيث نسبة استخدام الحواس أكثر من الحواس الأخرى.

خلفية البحث

على الرغم من استعمال هذه الصورة البلاغية فی مختلف مراحل الشعر الفارسی، لكن

كتب البلاغة الســـابقة لم تذكرها، و أول من قام بدراســـات منسجمة ومنتظمة حول هذه الصورة البلاغية هو شـــفيعي كدكني. يتطرق شـــفيعي كدكني في كتاب "الصور البلاغية في الشـــعر الفارسي" إلى "عنصر اللون وتراســـل الحواس" ويتناول في كتب "موسيقا الشعر" و"شاعر المرايا" و"مقدمة ديوان غزليات شمس" و"لغة الشعر في النثر الصوفي" إلى قضايا مثل الأسس الفلسفية لتراسل الحواس وتردده في غزليات بيدل دهلوي وسهراب سبهري ونظرة مولوي الخاصة إلى هذه الصورة البلاغية. كما يمكننا الحصول على بعض المقالات حول تراسل الحواس وخاصة في قصائد سهراب سبهري وبيدل دهلوي نظراً لنسبة تردده في قصائد هذين الشـــاعرين، لكن المقالة العلمية والفعالة من وجهة نظرنا في هذا الشـــأن هي مقالة بعنوان "تراسل الحواس، الطبيعة، والماهية" التي نشرت في الفصلية المحكّمة للغة الفارسية وآدابها، العدد ١٩، شتاء ٢٠١٠م. ومؤلفة هذه المقالة هي مينا بهنام وقد حاولت دراسة تراسل الحواس بناءً على نظرة معرفية لبنية اللغة. كما يمكننا الإشارة إلى مقالات أخرى بعناوين "الحواس الخمس وتراســـل الحواس في الشـــعر "لبرســـتو كريمي و"اللون وتراســـل الحواس في الشعر المعاصر" لعلي ســـرور يعقوبي و"تراسل الحواس في غزليات بيدل" لشراره إلهامي و"تراسل الحواس في شعر سهراب" لجواد فراستي.

ضرورة البحث

رغـــم أنـــه بإمكاننا العثور على مقـــالات وبحوث متعددة في باب تراســـل الحواس والأســـس النظرية له في مختلف الكتب والمجالات وخاصة عند الكتاب الغربيين، وعلى الرغـــم من حداثـــة البحوث المرتبطة بتراســـل الحواس والتي لا يتجـــاوز عمرها عدة عقود في إيران، غير أن هذا البحث سيقوم من خلال توجهه الخاص إلى مفهوم تراسل الحواس، بالكشـــف عن علاقات الحواس المختلفة ودور ووظيفة هذه الصورة البلاغية في قصائد كل من الشاعرتين.

تعاريف تراسل الحواس

يرى شفيعي كدكني في كتاب "الصور البلاغية في الشعر الفارسي" أن تراسل الحواس

هو أحد الأوجه البارزة لعبور المعانی من معبر الصور البلاغية ويقول: «تراسل الحواس هو العمل الذی تقوم به قدرة التخييل لأجل تنمية المفردات والتعابير المرتبطة بحس ما، أو بنقل التعابير والمفردات المرتبطة بحس ما إلى حس آخر.» (شفيعی كدكنی، ١٩٩١م: ٢٧١)

ويجدر بنا أن نشير إلى أن كدكنی هو أول من استخدم عبارة "تراسل الحواس" (حس آميزی بالفارسية) كمعادل لكلمة (Synesthesia) وتعتبر دراساته العميقة حول تراسل الحواس، منعطفاً هاماً لبحوث الباحثين والمهتمين بهذا المجال لأجل اكتشاف الأبعاد والمساحات الواسعة لهذه الصورة البلاغية.

ونقلت سيما داد فی "قاموس المصطلحات الأدبية" تعريفاً من كتاب "موسيقا الشعر" لشفيعی كدكنی فی باب تراسل الحواس قائلة: تراسل الحواس هو تركيب الحواس وهو اصطلاحاً نوع من المجاز يوجد عبر تركيب حسّين مع بعضهما البعض. إن تمييز الألوان والأبعاد أو الشكل الظاهری لأی شیء هو وظيفة من وظائف العين، لكن "رؤية العطر" أو "سماع اللون" وظيفة افتراضية لحاستی البصر والسمع لإدراک الظواهر التی لا تقع ضمن نطاق تلک الحواس. (داد، ١٩٩٦م: ١١٣) وقدمت سيما داد بعد ذلک أمثلة من قصائد الشعراء المتقدمين والمتأخرين.

نستنتج مما قدمناه من تعاريف لتراسل الحواس أنه تصرف بيانی وافتراضی مثل التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها تظهر قبله صورة فنية. وإذا أخذنا تعريف رضا براهنی للصورة بعين الاعتبار حيث يقول: الصورة البيانية عبارة عن ربط شيئين من عالمين متمايزين بواسطة الكلمات فی نقطة معينة. (براهنی، ج١، ٢٠٠١م: ١١٤) فإن تراسل الحواس قادر على خلق صور بديعة ونادرة وغنية بالغموض والتأويل فی الشعر أو فی أی عمل فنی، كما يمكن اعتباره فی هذه الحالة عاملاً خفيفاً بنسبة استخدام مرتفعة وملفتة للنظر. فعلى سبيل المثال نلاحظ هذا الأمر فی شعر بيدل بالأسلوب الهندی وشعر سهراب سبهری فی الفترة المعاصرة. لكن هذا لا يعنی أنه يمكننا العثور على أجمل نماذج تراسل الحواس فی قصائدهم، حيث نلاحظ أن الصور البيانية ذات تراسل الحواس بنسبة استخدام عالية وملفتة للنظر فی قصائدهم، عامل خفيف ولكن يمكننا أن نعثر على نماذج كثيرة ورائعة من تراسل الحواس فی قصائد الشعراء على مر العهود التاريخية

المختلفة فی إیران والعالم. جدیر بالذکر أن هذا المصطلح یستعمل فی الأدب العربی باسم "الحس المتوازن" أو "تبادل الحواس". (وهبة، ۱۹۷۷م: ۵۵٦)

الأدوات البیانیة المرتبطة لکل حاسة من الحواس

لأجل تشخیص تراسل الحواس، ونظراً لأهمیة الموضوع ومعرفة کل من الحواس الظاهریة والمفردات والمتطلبات البیانیة المرتبطة بکل منها، نشیر إلی الحالات التالیة:

۱. حاسة البصر برؤیة الألوان والأشکال والمقاییس والجهات والأبعاد والنسیج والأفعال التی تقوم بها مثل الرؤیة والمشاهدة.

۲. حاسة السمع بسماع النغمات والأصوات والألحان والأغانی والأفعال التی تقوم بها مثل الاستماع والسمع والإصغاء، وتحظی عناصر الارتفاع والهدوء والخشونة والنعومة والانسجام والوضوح والمعرفة والغرابة بأهمیة أکبر.

۳. حاسة الذوق بالحلاوة والمرارة وانعدام الطعم والأفعال التی تقوم بها مثل الأکل والتذوق والشرب.

٤. حاسة الشم بالعطر والتعفن والأفعال التی تقوم بها مثل الاستشمام.

۵. حاسة اللمس بأحاسیس مثل الحرارة والبرودة والألم والحکة وعوامل الحرکة مثل الضغط والعصر وامتصاص الصدمة والخشونة والنعومة والخفة والصلابة والقوة والرخاوة وغیرها. (شفیعی کدکنی، ۲۰۱۳م: ۲۷۲؛ ماحوزی، ۲۰۱۱م: ۳۲-۳٦)

تراسل الحواس من وجهة النظر البلاغیة

بدأ استعمال هذا المصطلح فی أوروبا فی العقود الأخیرة وترجم إلی الفارسیة فیما بعد واستعمل فی کتب البلاغة. یختلف علماء البلاغة فی وجهات نظرهم حول ماهیة الاستعارة أو افتراضیة تراسل الحواس. یعتبر شفیعی کدکنی فی کتاب صور الخیال فی مبحث عنصر اللون وتراسل الحواس، أن تراسل الحواس ینتمی إلی فئة الاستعارات حیث یعمل علی نقل الصفات أو الأفعال المرتبطة بحاسة البصر. (شفیعی کدکنی، ۱۹۹۱م: ۲۷٤)

أما مجدی وهبة فیعتبر أن تراسل الحواس نوع من المجاز کما یری أن العلاقة الموجودة

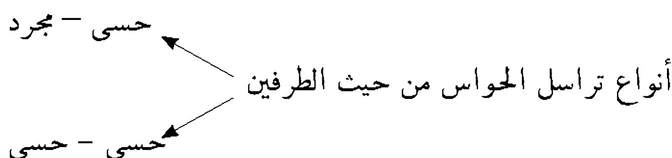
فيه علاقة تأثير نفسى واحد. يرى وهبة أن اختلاف تراسل الحواس والاستعارة يكمن فى أن الاستعارة تقوم على علاقة بين المشبه والمشبه به، أما تراسل الحواس ففيه علاقة التأثير النفسى الواحد، ويعتقد أنه لا يوجد تشابه بين الطعام الفاسد والصوت الزاعق "الطعام الزاعق" لكن التأثير الذى يمارسه كل منهما على ذهن المخاطب واحد. (وهبة، نقلاً عن بهنام، ٢٠١٠م: ٦٩)

ونعتقد من خلال الدراسات التى أجريناها فى باب الهيكل البلاغى لتراسل الحواس، أن أفضل الدراسات قد أجراها كمال أبو أديب الذى تطرق إلى نقد وجهات نظر وأفكار الجرجانى مؤلف كتاب أسرار البلاغة وكذلك وجهات نظر المفكرين والنقاد الغربيين. وبما أن بحث الاستعارة بحث واسع النطاق يمتد من عهد أرسطو حتى الآن فى الغرب وينتمى إلى فئة البلاغة، فقد اعتبر الباحثون الغربيون أن تراسل الحواس هو أحد فروع الاستعارة الهامة، ومن أهمهم ستفان أولمن حيث يعتبر تصنيف أولمن من أكثر الأنظمة انسجاماً ودقة فى مجال الاستعارة، وقد أوجد أساساً دقيقاً بين علاقتين تلعبان دوراً هاماً فى عملية المجاز: التشابه والتجاور. كما اعتبر التشابه حاصل مخرج مشترك فى كل من المفهومين S١, S٢. (أبوديب، ١٩٨٤م: ٤٦)

أنواع تراسل الحواس من حيث الطرفين

١. الصور التى يمكن إدراك أحد طرفيها عن طريق الحواس ويكون الطرف الآخر مجرداً مثل رائحة الكذب والحب البارد.

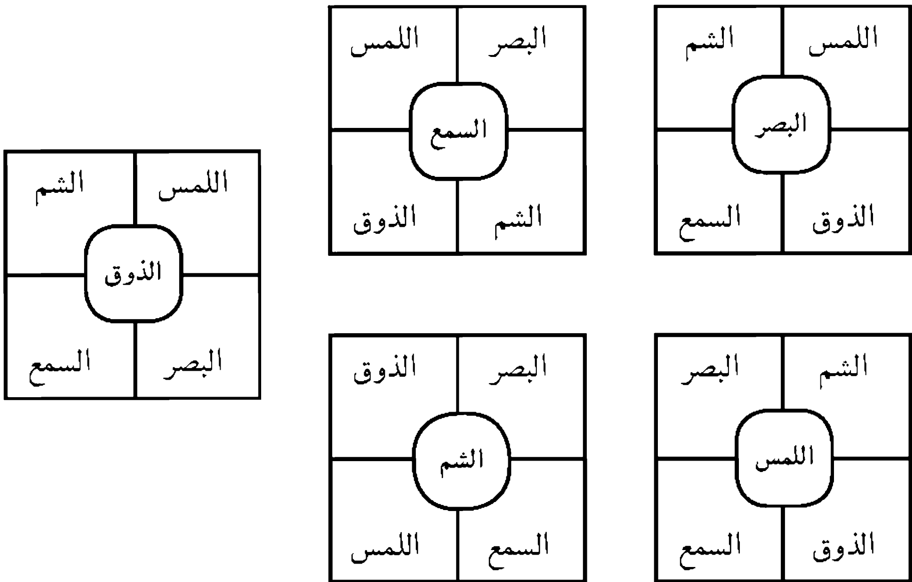
٢. الصور التى يمكن إدراك كل من طرفيها عن طريق الحواس مثل الضحك البارد والصوت الدافئ. وبناءً على ذلك، يمكننا رسم عدة مخططات بيانية لتراسل الحواس بناءً على الطرفين:



أنواع تراسل الحواس "كيفية تركيب الحواس"

إذا اعتبرنا أن تراسل الحواس عبارة عن تركيب حاستين على الأقل من الحواس الخمس، فيمكننا أن نتصور وجود ٢٠ حالة تنتج عن تركيب حاسة واحدة في النقطة المركزية أو في قاعدة تراسل الحواس مع الحواس الأربع الأخرى. يجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه الحالات العشرين لا توجد في قصائد جميع الشعراء، فعلى سبيل المثال قد يقوم الشاعر بتبادل حاستين أو ثلاث من الحواس الخمس وقد يقوم شاعر آخر بتركيب حاستي السمع والبصر دون أن يقوم باستعمال الحالة المعاكسة على الإطلاق. (بهنام، ٢٠١٠م: ٦٥-٦٨)

يمثل المخطط البياني التالي هذه الحالات العشرين:



إن انتشار كافة الحالات المذكورة أعلاه ليس واحداً، وأكثرها انتشاراً سماع اللون أو رؤية الصوت (Coloredhearing). إن كيفية انتقال إحدى الحواس إلى حاسة أخرى، لا تتبع انسجاماً معيناً. (معتمدي و ياسمي، ١٩٨٩م: ٤)

لمحة عن سيمين بهبهاني

تلقب سيمين بهباني بلقب "نيما الغزل"، نظراً لما نظمته من قصائد تزخر بالخيال

والعاطفة بلغة فاخرة ومتينة. ويمتدح حق شناس فى مقالة بعنوان "نيما الغزل، سيمين" محاولة سيمين فى ابتكار أوزان جديدة فى الغزل معتبراً أن عملها هذا من الإبداعات الفنية البارزة من حيث إيجاد إمكانات جديدة تؤدى إلى اتساع فضاء الغزل وزيادة قدرته على قبول معان جديدة. (حق شناس، لاتا: ١٥٤-١٦٢)

ولدت سيمين بهبانى فى طهران عام ١٩٢٧م. أول أعمالها الشعرية ديوان العود المكسور ١٩٤١م، ومن أعمالها الشعرية الأخرى آثار أقدام ١٩٥٦م، النجفة ١٩٥٧م، مرمر ١٩٦٢م، القيامة ١٩٧٣م، خط من السرعة والنار ١٩٨١م، سهل أرجن ١٩٨٢م وبجيرة من الحرية. وآخر عملين لها هما "واحد على سبيل المثال" و"أشعار جديدة". تمكنت سيمين فى مجموعة أعمالها الشعرية من إيجاد تحول فى نظامها الإيجازى، حيث نجحت فى أسلوب التصوير فى الابتعاد عن منظر القدماء والنظر إلى المحيط الخارجى من خلف نظاراتها الخاصة وإخضاعه لتجربتها مما جعل لغة أعمالها الشعرية جديدة وقريبة من أيامنا. (زرقانى، ٢٠٠٨م: ٣٨٧) لقد جعلت المسيرة الفنية والجمالية لسيمين فى مجموعة أعمالها منها شاعرة ناجحة لجأت إلى كافة قدراتها لأجل وضع أفكارها الإنسانية ضمن إطار الكلمات والمفردات بالاستفادة من كافة الصور البيانية مثل التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وغيرها، حيث يحظى تراسل الحواس بأهمية كبيرة فى أعمالها لدرجة أن كتاباتها التى تعبر فيها عن الهدف الغائى من نظمها للشعر، تشير إلى تراسل الحواس المختلفة: «شعرى تجربة اللحظات، وكأننى أستنشف الزمن واللحظات جرعة جرعة، حلوة تارة ومرة طوراً، وتمتزج جميع الجرعات بالتدريج بدمى ولحمى، تتبرعم مع شبابى وتثور وتنشد، تهب لغضبى وتصرخ، معبرة تارة وعقيمة طوراً حتى تعثر الآذان على طريقها وتتمجد بحزنى.» (بهبانى، ١٩٩٨م: ٦٥٥)

تعتبر سيمين أن الزمن مفهوم مجرد فتشربه وهى تشعر بحلاوته أحياناً ومرارته أحياناً أخرى. وتتجلى تجربة تراسل الحواس وعملية الانتقال التى يحفزها الخيال لدى القارئ، فى الكثير من قصائد سيمين حتى أنها تشبه هذا العنصر البلاغى بالحبيب قائلة:

کسی که بار دیگرم، شگفتی بلوغ را چو طعم کال میوهای چشانده بیخبر تویی

– أنت هو الشخص الذى أذاقنى روعة البلوغ على غرة منى مرة أخرى كطعم

الفاكهة غير الناضجة

يواجه المخاطب في المثال أعلاه تشبيهاً جديداً وبديعاً حيث تعبر عن روعة البلوغ بطعم الفاكهة غير الناضجة، ولكن هل هناك شيء جعل من هذا التشبيه غاية في الروعة، غير تراسل الحواس؟ روعة البلوغ عبارة عن مفهوم مجرد يمتزج بحاسة الذوق فيبدع تشبيهاً جميلاً. وقد توصلنا من خلال دراسة ٢٠٤ حالات من حالات تراسل الحواس في أعمال سيمين بهبهاني إلى نتائج ملفتة للنظر، ورغم أننا لا ندعى أننا اكتشفنا جميع حالات تراسل الحواس في قصائدها، لكن هذه النسبة تمكننا من تقديم مخطط بياني ملحوظ حول استعمال هذه الصورة البلاغية في قصائدها. من بين ٢٠٤ حالات تراسل الحواس، هناك ١١٠ حالات تراسل الحواس ترتبط بفئة تراسل الحواس المجرد الحسي و٩٤ حالة ترتبط بفئة تراسل الحواس الحسي الحسي، ولذلك نلاحظ أن سيمين تمكنت في شعورها بالمفاهيم المجردة من ابتكار عبارات بديعة مثل العشق الحاد والأوهام الحمراء والصفراء و اللحظات الملونة، وهذا ما يدفعنا إلى الاستنتاج بأن سيمين حاولت إلقاء المفاهيم المعنوية والمجردة الخاصة بها عن طريق الحواس الظاهرية لجعلها ملموسة للمخاطب. ومما يلفت النظر هنا هو أنها تلم بكافة الزوايا المجردة للحياة البشرية ومن الصعب أن نعثر على مخطط بياني يشمل مفهوماً محدداً أو عدة مفاهيم في شعرها. ترى سيمين أن اللحظات والآلام والأوهام والعمر وأفكار الموت والعدم والأهم من ذلك العشق، يمكنها أن تكون ملونة وذات طعم كما يمكننا سماعها في بعض الأحيان ولمسها وحتى شمها.

ولكننا لا يمكن أن نغفل أمرا وهو أن سيمين تنتمي في الفترة المعاصرة إلى فئة الشعراء شبه التقليديين في إيران، حيث يعتبر الغزل هو القالب الرئيس لقصائدها، ولا يمكننا بالطبع أن نتوقع أن هذه الصورة البلاغية في أعمالها بارزة وغزيرة، الأمر الذي يتبين لنا من خلال مقارنتها بقصائد فروغ فرخزاد، حيث نلاحظ أن سيمين لم تستخدم سوى ٢٠٠ حالة من تراسل الحواس في كتاب يتجاوز حجمه ١٥٠٠ صفحة، بينما استخدمت فروغ هذه الصورة البيانية ١٣٠ مرة في كتاب يقل حجمه بكثير عن الكتاب المذكور، وهذا ما يبين لنا نظرة هاتين الشاعرتين إلى الصور الفنية الجديدة؛ لأن تراسل

الحواس من الصور البلاغية التى راجت فى الفترة المعاصرة بين شعراء الحداثة. و يمكننا القول بجرأة إن فروغ التى تمثل الشاعرة الأنثى فى الفترة المعاصرة والتى تضطرب سطور قصائدها، لجأت إلى تراسل الحواس أكثر من سيمين التى تنظر إلى ما حولها نظرة شبه تقليديــة. ولذلک فإن مقارنة هذه الصورة البلاغية فى قصائد هاتين الشــاعرتين، تمكننا من معرفتهما بشكل أكبر.

دراسة تراسل الحواس فى قصائد سيمين بهبهانى

١. تراسل الحواس الحسى الحسى

من بين ٢٠٤ حالات تراسل الحواسفى قصائد سيمين بهبهانى، هناک ٩٤ حالة ترتبط بفئة تراسل الحواس الحسى الحسى، وكما ذكرنا من قبل فإن تراسل الحواس قد يظهر فى عشرين حالة بناءً على كيفية التركيب، لكن لا يلجأ الشاعر عادة إلى ما يزيد على تراسل واحد أو اثنين. لاحظنا من خلال دراستنا لقصائد سيمين بهبهانى وجود ٧ أنواع من تراسل الحواس على النحو الآتى:

أ) البصر + السمع "٣٤ حالة"

اينان هزار ناله زردند و نا اميد/ روئيده در سكوت سياه شبانهاند

- إنها ألف أنة صفراء يائســة/ نَمَت فى صمت الليل الأســود (خط من الســرعة والنار، ٥١٥)

قامت الشاعرة فى هذا البيت بتركيب الصمت الذى يرتبط بحاسة السمع مع السواد الذى يرتبط بحاسة البصر لتبدع عبارة الصمت الأسود. ونلاحظ كذلک فى الشطر الأول عبارة ألف أنة صفراء.

ب) السمع + اللمس "١٩ حالة"

آواز گرم تحرک را، اوجى بساز و تحريرى /درجى ز گوهر غلتان را، در كوچه باغ صدا بشكن

- أبلغ أغنية الحركة الدافئة، ذروتها واكسر صندوق الجواهر المتدحرجة فى زقاق

حديقة الصمت (الجمعة السوداء، ٦٣١)

نلاحظ فی البيت أعلاه أن الأغنية المرتبطة بحاسة السمع تمتزج بالدفء المرتبط بحاسة اللمس لنحصل على تركيب الأغنية الدافئة. وهناک تراكيب أخرى مثل الصوت الجاف واللفظ الدافئ ناتجة عن تركيب حاستی السمع واللمس.

ت) الذوق + السمع "١٦ حالة"

چو طعم نارنج نارس — كلام تلخت شنيدم

- سمعت كلامک المر كطعم النارنج غير الناضج (سهل أرجن، ٧٨٠)

تشبه الشاعرة فی هذا البيت الكلام المر بطعم النارنج الذی لم ينضج بعد حيث تمزج تراسل الحواس هنا بالتشبيه لكن الكلام المر تراسل للحواس لأنه طعم النارنج الذی لم تتذوقه بل سمعته.

ث) البصر + اللمس "١٥ حالة"

چه گرم دوست می دارم — نوازش نگاهش را

چه گرم دوست می‌دارم — سپيد يا سياهش را

- أحب حبا دافئا مداعبة نظرته
- أحب حبا دافئا بياضها وسوادها (مرمر، ٤١٥)

نلاحظ فی هذين البيتين تركيب مداعبة النظرة حيث ترتبط المداعبة بحاسة اللمس والنظرة بحاسة البصر كما أن الحب الذی يعتبر مفهوماً مجرداً يصبح دافئاً وقابلاً للإدراک بحاسة اللمس.

ج) الذوق + اللمس "٤ حالات"

هرگز اين گونه زردی كه مراست — لذت بوسه مادر نچشيد

- لم تتذوق خدى الصفراء طعم قبلة الأم بتاتا (آثار أقدام، ٣٧) إن فی عدم تذوق القبلة تراسل للحواس بين القبلة التی ترتبط بحاسة اللمس والتذوق الذی يرتبط بحاسة الذوق.

ح) الذوق + الشم "٣ حالات"

عطر تلخى كه از او / سينه خوشبوست اى دوست

- عطرها المرّ الذى تعطّر به الصدر أيها الصديق (خط من السرعة والنار، ٦٩٢)

إن تركيب العطر المر تراسل للحواس بين العطر الذى يرتبط بحاسة الشم والمرارة التى ترتبط بحاسة الذوق لخلق تركيب العطر المر.

والأمر الملفت للنظر هنا هو أن سيمين بهبهانى لجأت ٦١ مرة إلى حاسة السمع من بين الحواس الخمس، و٤٧ مرة إلى حاسة البصر ولجأت فى حاسة السمع إلى أدوات متعددة ترتبط بهذه الحاسة مثل السمع والصوت والصمت والأغنية والأذن والنغمة والضحكة وغيرها.

أما بالنسبة لحاسة البصر، فقد لجأت ٢١ مرة إلى أدوات العين والنظرة والبصر و١٨ مرة إلى الألوان وتركيبها مع الحواس الأخرى وتركيب الألوان لديها متنوع وليس هناك لون محدد يلفت الانتباه فى تراسل الحواس لديها.

أما بالنسبة للذوق فنلاحظ أنها تستخدم المر والحلو بشكل متساو بما يعادل ٧ مرات لكل منهما كما تستعمل الشرب أكثر من التذوق، وكذلك فهى تستخدم الدفء أكثر من البرد، حيث نلاحظ استخدامها للدفء ١٢ مرة وللبرد مرتين فقط وبذلك تمكنت سيمين بهبهانى من نقل دفء وجودها إلى المخاطب بحيث يشعر بالحرارة الملتهبة فى وجودها والدفء هنا يمنح الشعور بالأمل.

٢. تراسل الحواس التجريدى الحسى

فى هذه الفئة من تراسل الحواس لدى سيمين بهبهانى، نلاحظ تركيب المفاهيم المجردة مع كل من الحواس الخمس فى ١١٠ حالات وهى أكثر عدداً مقارنة بالنوع الأول بعشرين حالة تقريباً. ومما تجدر الإشارة له هنا أن سيمين فى هذه الفئة من تراسل الحواس، لم تلجأ إلى حاسة السمع إلا فى ٤ حالات خلافاً للنوع الأول الذى شهدنا فيه استعمال حاسة السمع بنسبة أكبر، أما فى هذه الفئة فنلاحظ تركيب حاسة البصر ثم اللمس أكثر من سائر الحواس، أى أن سيمين ترى العشق وتشعر بدفئه أكثر من أن

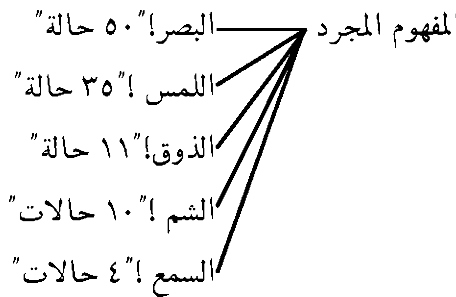
تسمع صوته وألحانه. ونلاحظ هذا النوع من تراسل الحواس إلى جانب الصور البلاغية الأخرى فى بيت واحد وضمن نسيج جملة أو شعر:

میان معبد این سینه‌های بی معبود/ بخور شیفتگی، عطر عشق و شور کجاست؟

فى معبد هذه الصدور التى لا معبود لها / أين هو بخور الهيام وعطر العشق والولع؟

(مرمر، ٤٤٦)

نلاحظ أن هذا البيت يحتوى على شبكة من التناظر بين المعبد والمعبود والبخور والعطر، حيث تمكنت الشاعرة فيه من استشمام بخور العشق والولع. وفضلاً عن ذلك، فإن كلا من هذه التراكيب إضافة تشبيهية. إذا أردنا تمثيل تركيب المفاهيم التجريدية والحواس الخمس، فسوف نحصل على المخطط البيانى التالى:



تستعمل سيمين بهبهانى تركيب المفاهيم التجريدية والبصر ١٧ مرة بالألوان و ٣٠ مرة بأنواع الألوان الأحمر والدموى "٩ مرات" والأصفر والذهبى "١٠ مرات" والأخضر والأسود والرصاصى والأزرق الرمادى. بالنسبة لحاسة اللمس، نلاحظ تردد الدفء ١٥ مرة أكثر من البرد الذى استعمل ٧ مرات فقط. والمفاهيم التجريدية المستخدمة فى قصائد سيمين والمركبة بالحواس الخمس، واسعة جداً لكن نلاحظ تركيب مفهوم الحب والود بالدفء أكثر من سائر المفاهيم، حيث تتحدث عن العشق الدافئ والود الدافئ. سنقدم فيما يلى أمثلة عن كل تركيب ينتمى إلى هذه الفئة ثم سنتطرق إلى نسبة استخدام الحواس فى كل من تراكيب تراسل الحواس:

١. مفهوم تجريدى + حاسة البصر "٥٠ حالة": تلجأ سيمين فى الكثير من حالات التراكيب المبنية على تراسل الحواس إلى حاسة البصر فتعبر أحياناً عن الفكر

الملون وأحياناً أخرى عن احمرار العشق والأوهام الحمراء والصفراء وتموج الألوان إضافة إلى الياسمين الرمادي والقانون الرصاصي. نلاحظ في الأمثلة التالية استخدام هذه الصورة البلاغية في كل من الشطرين لمنح الشعر جمالاً أكثر:

زردی جان گرفته‌ام   سرخی شرم را بگو

- يا اصفراري النامي، تحدث عن حمرة الخجل! (سهل أرجن، ٨٤٩)

تصبح الروح صفراء والخجل أحمر اللون حيث نلاحظ تضاد الأحمر والأصفر في هذا البيت. ويمكن التطرق إلى نقد وتحليل تردد الألوان المختلفة في شعر سيمين وامتزاجه بالمفاهيم المجردة من الجانب النفسي.

٢. مفهوم تجريدي + حاسة اللمس "٣٥ حالة"

يتغلب شعور الحرارة في هذا النوع من تراسل الحواس لدى سيمين على سائر المشاعر الأخرى، مما يشير إلى نضوح الحرارة من باطنها الدافئ.

سوختی سوختی ز گرمای عشق   همچو یخ فسرده‌ات گفتند

- أنت تحترق من حرارة العشق وكانوا قد وصفوك كئيبا كالجليد (جلجراغ، ١٩١)

ويتسم الحب والعشق بالدفء من وجهة نظرها وهو ساخن لدرجة أنه يحرق باطن الإنسان، وحتى الخيال فهو ساخن في تراسل الحواس المشهود في البيت التالي:

چو شب سر می‌نهم بر بالش ناز   خیالش در کنارم مهمان است

نمی‌دانی چه پرشور و چه گرم است   می‌دانی چه خوب و مهربان است

- أرقد على وسادة ناعمة مع حلول الليل/ وطيف خياله ضيف إلى جانبي

ليتك تعرف كم هو مثير ودافئ/ ليتك تعرف كم هو رائع وحنون (جلجراغ، ١٩١)

وفي مقابل هذه الحرارة، نلاحظ أن الخوف هو ما يشعرها بالبرودة، برودة القلب التي يجب أن تتحول إلى حرارة. إن سائر الحواس المرتبطة بحاسة اللمس ذات مفهوم سلبي من وجهة نظر سيمين.

۳. مفهوم تجریدی + حاسة الذوق "۱۱ حالة"

چـــرا چـرا نـورزم عشـــق؟ مگر نه عشـــق شـــیرین است
عمـــر مــــی‌رود بـــه تلخی پیـــر می‌شـــوم چـــرا نـه؟

– ولم لا أعشق؟/ ألیس العشق حلواً؟ (سهل أرجن، ۸۰۷)
– العمر ینقضی بمرارة / سوف أشیخ فلم لا أعشق؟ (۱۱٤٥)

یصبح العشـــق فی المثال الأول وهو مفهوم مجرد، حلو الطعم ومضی العمر یصبح مراً وأحیاناً یصبح الحزن مراً والقلب بارداً وأسود.

٤. مفهوم تجریدی + حاسة الشم "۱۰ حالات"

لم تلجأ ســـیمین بهبهانی إلی رائحة محددة أو عطر معین وقد استعملت مطلق الرائحة والعطر کأداة بیانیة لنقل هذا الشعور إلی المخاطب.

وبناءً علی ذلک، عندما تتحدث الشاعرة عن عطر العشق والشباب والرائحة الزکیة للروح والذکریات، یمکن للمخاطب أن یستبدل أی عطر موجود فی ذهنه ویستمتع بقراءة الشعر مدرکاً متعته وفنه.

آخر بگو که عطر جوانی را از غنچه خیال که می‌بویی

– قل لی مِن براعم خیال مَن تشمّ عطر الشباب (جلجراغ، ۱۹٦)

وتقول فی مکان آخر:

زشمع شعر من این عطر عشق نیست شگفت که شعله ایست که برمیفروزم از تن خویش

– إن عطـــر هذا العشـــق الذی ینضح من شمعة شـــعری شـــعلة أوقدها من کیانی (جلجراغ، ۲۰۸)

إن هذا العشـــق الذی ینثر العطر بین مفردات ســـیمین، شـــعلة تتقد من وجودها فی الوقت الذی ینضح فیه عطر العشق من شمعة شعرها.

٥. مفهوم تجریدی + حاسة السمع "٤ حالات"

کما نلاحظ من العنوان، فإن ترکیب المفاهیم التجریدیة وحاســـة السمع یحتل المرتبة الأخیرة فی تراســـل الحواس لدی سیمین، أی إن ســـیمین قلما تسمع المفاهیم المجردة، وذلک خلافاً لتراسل الحواس من النوع الأول الذی یتواجد فیه السمع بتردد مرتفع.

زان همه زخمه که بر تار دل ما زده دوست
حاصل این نغمه عشقی است که در دفتر ماست

- من ريشة العزف التي أصاب الصديق أوتار قلبنا بها / كانت النتيجة نغمة العشق هذه الباقية في دفترنا (مرمر، ۳۱۸)

تشبه سيمين شعرها بنغمة العشق، بسبب العشق الذي أصاب قلبها بالجراح.

نسبة استخدام الحواس في تراسل الحواس من النوع الحسي الحسي

١. السمع، ٦١ حالة. لجأت الشاعرة إلى استعمال مفردات متعددة مثل الأغنية والبسمة والنشيد والصمت والإصغاء والأذن والشعر وغيرها حيث استعملت الشعر ٨ مرات، الصمت ٦ مرات والصوت ٥ مرات، أما سائر المفردات فهي مركبة بسائر الحواس لكنها مبعثرة بحيث لا يمكننا أن نتطرق لدراسة ترددها.

٢. البصر، ٤٧ حالة. لجأت الشاعرة إلى استعمال مفردات متعددة مثل العين والنظرة والبصر بما يعادل ٢١ مرة واستعملت الألوان بما يقل عن ذلك.

٣. اللمس، ٣٥ حالة. استعملت في هذه الحالات مفردة الدفء ١٣ مرة بما يزيد على سائر المفردات، ثم المداعبة ٧ حالات واللهب ٤ حالات كما استعملت مفردات الجاف والقبلة والظريف والناعم.

٤. الذوق، ٢٥ مرة. استعملت سيمين مفردات الحلو والمر بما يعادل ٧ مرات لكل منهما بالتساوي ومفردة الشرب ٣ مرات والتذوق مرتين كما استعملت الخمر ٤ مرات. ونلاحظ في فئة حاسة الذوق أن هذا المفهوم بالنسبة للشاعرة يرتبط بالشرب والطعم أكثر ويمكننا استنتاج ذلك من خلال استعمالها لمفردات مثل الخمر التي تشرب.

٥. الشم، ٣ حالات. واستعملت مفردة العطر في كل من الحالات المذكورة ولم تلجأ إلى استعمال رائحة محددة.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن تراسل الحواس في شعر سيمين ينتمي إلى هيكلين اثنين:

- تراسل الحواس بشكل مركب "وصفي أو إضافي".

مثال: الصمت الأسود والأغنية الخضراء.

- تراسل الحواس بشكل غير مركب "استعمال الفعل ضمن هيكل الجملة".

إن اكتشاف هذا النوع من تراسل الحواس أمر يسير فی نسيج الجملة أو الشعر مثل "كم أحب مداعبة نظرته الدافئة". الحب الدافئ فی الحقيقة تراسل من النوع غير المركب وهو يظهر فی نسيج الجملة.

لمحة عن فروغ فرخزاد

تعتبر فروغ فرخزاد من أشـهر الشعراء المعاصرين فی إيران حيث ترجمت قصائدها إلى عدة لغات حية وقد برزت فی ساحة الشعر جنباً إلى جنب الرجال الشعراء وتفوقت عليهم أحياناً، حيث تقول هی بنفسها: العمل الفنی جهد نطمح من خلاله للبقاء أو إبقاء أنفسنا والتخلص من العدم. (خسروشاهی، ٢٠٠٠م: ١١٦)

لقد تمكنت فروغ بجهودها فی هذا المجال الفنی من إبعاد العدم عن نفسها ليبقى اسمها خالداً إلى الأبد. لقد قربت فروغ عواطفها وتخيلاتها حيث تبين كل شـيء كما تراه من منظورها الشـخصی، ولذلك تأتی بصـور بيانية مؤثرة من عواطفهـا تبدع منها معانی وصوراً جديدة. (رضايـی، ٢٠٠١م: ٥٧) وهذه الصور البيانية الجديدة هی التی منحت شـعرها سمات إنسانية عامة، ورغم أنها تزخر بخوف إنسان القرن العشرين واضطرابه، لكنها غنية بالتحديث الذی أدخلته من أسـلوبها إلى سـاحة الشـعر. رغم أن فروغ فی مجموعتها الشـعرية الأولى وكما تعترف بنفسـها، لم تكن قد اكتشـفت غاية الشعر بعد، لكنها ولـدت من جديد فی مجموعتها "ولادة جديدة" من حيث هيكل الصور الشـعرية والمعنی والمحتوی والروح الفكرية.

إن هـذا الامر منح شـعرها لوناً وعطراً مميزين حيث يتسـم بالوحدة والانسـجام الفنی والذهنی. تمتزج كافة ظواهر العالم والوجود فی نظرة الشـاعرة فروغ حيث تصور التجارب الحلوة والمرة من حياتها بلحظاتها الخاصة والمختلفة التی تأتی وتذهب واحدة تلو الأخرى حتى تخلق شـعراً عبرت عنه بأنه حياة الكلمات داخل الإنسـان وإعادة كتابتها بشـكل حی على الورق. (خاتمـی، ١٩٩٨م: ٨) وتتحول هذه الكلمات الحية فی

قصائد فروغ إلى صور بيانية فنية نقية وأصيلة مثل التشبيه والاستعارة وسائر الصور البلاغية. لكن ما يلفت الانتباه لديها هو تراسل الحواس في الشعر والذي يحظى بأهمية كبيرة.

أما الجدير بالذكر في باب تراسل الحواس لدى الشاعرة فروغ فهو استعمال الصور البلاغية في نسيج الجملة، ورغم أن فرز الأجزاء الرئيسية لتراسل الحواس أكثر صعوبة بقليل، إلا أنه ونظراً للعنصر الأساسي المتمثل في الغموض في الفن الحديث وتغيير درجة إقناع قراء الشعر الحديث مقارنة بقراء الشعر الكلاسيكي وخاصة الأسلوب الخراساني الذي يقضي بأن فهم الشعر كلما كان أكثر صعوبة وتطلب تعمقاً أكثر فإنه ينم في هذه الحالة عن أسلوب أفضل، فإنه يعتبر من النماذج السامية لتراسل الحواس. (بهنام، ۲۰۱۰م: ۷۷) إن استعمال هذه الصور البلاغية في أشعار فروغ من حيث الأسس الفلسفية لتراسل الحواس، يمكن له أن يخضع للدراسة، لأن الكثير من نقاد شعر فروغ التي تنظر إلى الوجود نظرة الوحدة والامتزاج لعناصره في أشعارها، يعتقدون أن هذه النظرة يمكن لها أن تؤثر بشكل غير إرادي على كلام الشاعرة وتمزج الحواس ببعضها، كما هو الأمر في النظرة الصوفية حيث يمكن لجميع الحواس أن تتدخل في عمل بعضها البعض لتحقيق هدف واحد. (شفيعي كدكني، ۲۰۱۳م: ۳۲۰)

بناءً على ما تم ذكره، فقد تمكنا من استخراج ۱۳۰ حالة من حالات تراسل الحواس من مجموع أعمال فروغ فرخزاد وتقييمها من حيث كيفية التركيب ونسبة استخدام الحواس، حيث لاحظنا أن كلاً من النوعين موجودان في أعمالها الشعرية مع زيادة تبلغ ۸ حالات لفئة تراسل الحواس التجريدي الحسي كما لاحظنا أنها لجأت في تراسل الحواس إلى معظم الحالات العشرين على الرغم من نسبتها القليلة. بعد مطالعتنا لقصائد فروغ، قمنا بدراسة ۱۳۰ حالة من حالات تراسل الحواس وتقييمها حسب كيفية التركيب ونسبة استخدام الحواس ولاحظنا أن ٦۹ حالة تنتمي إلى الفئة التجريدية الحسية و٦۱ حالة إلى الفئة الحسية الحسية.

١. تراسل الحواس الحسي الحسي

من خلال دراستنا لـ ۱۳۰ حالة من حالات تراسل الحواس، لاحظنا أن ٦۱ حالة

تنتمي إلى الفئة الحسية الحسية. استخدمت فروغ في هذه الفئة تداخل كافة الحواس وحتى لو لم تأت بها سوى مرة واحدة في شعرها فقد استخدمت فروغ من الحالات العشرين لتراسل الحواس، ١١ حالة حسب الترتيب التالي:

أ) السمع + البصر "٢٦ حالة"

نلاحظ في المثال التالي حالتين من حالات تراسل الحواس في تركيبين وصفيين في بيت واحد "السمع والبصر".

پر شدم از ترانه‌های سیاه — پر شدم از ترانه‌های سپید
از هزاران شراره‌های نیاز — از هزاران جرقه‌های امید

- أنا مليئة بالأغاني السوداء/ مليئة بالأغاني البيضاء
- بآلاف الشرارات من الحاجة/ بآلاف البوارق من الأمل (الديوان، ٢١٨)

حيث استخدمت الشاعرة اللونين الأبيض والأسود في تضاد.

ب) السمع + اللمس "١٠ حالات"

صراحی سیاه دیدگان تو/ به لالای گرم تو/ لبالب از شراب خواب میشود

- كأس عينيك السوداء/بأغانيك الدافئة/تطفح بخمرة النوم (الديوان، ٢٣٢)

نلاحظ أن الأغاني الدافئة عبارة عن تركيب السمع واللمس. وهناك تراكيب أخرى مثل البسمة الباردة والقصيدة الدافئة والشعر الدافئ وغيرها.

ت) ب) البصر + اللمس " ٦ حالات"

زیر لب چون کودکی آهسته میخندد/ با نگاهی گرم و شوق آلود/ بر نگاهم را میبندد

- يبتسم بهدوء كطفل/ بنظرة دافئة ومشتاقة/ ويسد الطريق في وجه عينيّ (الديوان، ١٢١)

في عبارة النظرة الدافئة تراسل للحواس من نوع التركيب الوصفي وتركيب البصر واللمس وكذلك النظرة الباردة أمر ملفت للانتباه حيث استخدمت مفردات النظرة والبصر في ٥ من أصل ٦ حالات في هذه الفئة.

ث) السمع + الذوق "٥ حالات"

من تشنه صدای تو بودم که می‌رود/ در گوشم آن کلام خوش نواز را
چون کودکان که رفته ز خود، گوش میکنند/ افسانههای کهنه لبریز راز را

- كنت عطشى لصوتک وهو ذاهب/ولا يزال ذلک الكلام اللطيف فی أذنی
- مثل الأطفال الذين يصغون ذاهلين/ إلى الأساطير القديمة الحافلة بالأسرار (الديوان، ١٩٦) تشعر الشاعرة بالعطش فی هذا الشعر حيث قامت بتركيب العطش الذی يرتبط بحاسة الذوق مع الصوت الذی يرتبط بحاسة السمع.

وكذلک الأمر فی هذا البيت:

آن شب من از لبان تو نوشيدم/ آوازهای شاد طبيعت را

- شربت فی تلک الليلة من شفتيک/أغانی الطبيعة السعيدة (الديوان، ٢٠١)

ج) البصر + الذوق "٦ حالات"

استعملت فروغ حاستی السمع والشم بتركيب مع حاسة الذوق بشكل متساو.

وه چه شيرين است! بر سر گور تو ای عشق نياز آلود/ پای كوبيدن

- يا له من أمر حلو، الرقص على قبرک أيها العشق الملوث بالحاجات (الديوان، ٢٠١)

تعتبر فروغ أن الرقص الذی ينتمی إلى حاسة البصر أمر حلو الطعم والحلاوة ترتبط بحاسة الذوق. ومن الضروری أن نشير إلى أن تراسل الحواس لدى فروغ فی بعض الحالات، يستعمل بمفهوم ساخر كما فی البيت السابق حيث تعتبر أن الرقص على القبر حلو وذلک بسبب عمق آلامها وهو ليس حلواً فی الحقيقة بل مرير.

ح) الشم + اللمس "حالتان"

استخدمت فروغ فی المقطع التالی هذه الصورة البلاغية من تراسل الحواس، و هی فی الواقع عبارة عن نوعين، "عطر القبل" الذی يتكون من تركيب حاستی الشم واللمس و"الرؤيا الملتهبة" الذی يتكون من تركيب تجريدی حسی وفی البيت الثانی استعملت تركيب "قصيدة حزن حلوة" كتركيب لنوعی تراسل الحواس، حيث تنظر إلى العطر الذی يجب أن يستنشق على أنه رؤيا.

در عطر بوسه‌های گناه آلود رويای آتشين تو را ديدم

همـــراه با نـــوای غمی شـــیرین　　　در بعـــد ســـکوت تـــو رقصیـــدم

- فی عطر القبل الممتزجة بالذنب/شاهدت رؤياک الملتهبة
- مع صوت قصيدة حزن حلوة/ رقصت فی بُعد من أبعاد صمتک (ديوان شـــعر، ١٢٠)

خ) السمع + الشم "حالتان"

تمكنت فروغ فی شعر "عابد الحزن" وفی المقاطع النهائية لشعرها وفی منتهی الفن من استعمال أشكال تراسل الحواس المختلفة وخاصة تركيب حاستی السمع والشم بشكل جميل.

نغمه من / همچو آوای نسیم پر شکسته/ عطر غم می‌ریخت/ بر دلهای خسته/ پیش رویم:

چهره تلخ زمستان جوانی / ...

- نغمتی/كصوت نسيم متكسر الأجنحة/تسكب عطر الحزن/ على القلوب المتعبة/ لنتقدم:
- وجه شتاء الشباب المرير/... (الديوان، ١٢٨)

فی المثال المذكور، يمكننا اكتشـــاف تراســـل الحواس فی نسيج الجملة والشعر حيث تقوم نغمة الشـــاعرة التی ترتبط بحاسة السمع بســـكب عطر الحزن الذی يرتبط بحاسة الشم علی القلوب المتعبة، بينما ينتمی تركيب عطر الحزن إلی تراسل الحواس من النوع الثانی "التجريدی الحسی".

د) الشم + البصر "حالة واحدة"

در ســـیاهی دســـت‌های مـــن　　　میشـــکفت از حـــس دســـتانش

شـــکل ســـرگردانی مـــن بـــود　　　بـــوی غـــم میـــداد چشـــمانش

- فی سواد يدیّ/ينبرعم من شعور يديه
- كانت عيناها تشـــبهان شكل حيرتی / وكانتا تفوحان برائحة الحزن (الديوان، ١٠٢)

رغم أننا لا نشـــاهد سوی حالة واحدة من تركيب الشم والبصر، لكنه تركيب جميل

وفنى، فالعين ترتبط بالبصر، تفوح برائحة الحزن التى ترتبط بالشم بينما ينتمى تركيب رائحة الغم بدوره إلى تراسل الحواس التجريدى الحسى. (الديوان، ۱۷۰)

ذ) ح) اللمس + الذوق "حالة واحدة"

حتى أشرب من شفاه الشمس التى يتدفق منها النور/ الشهد الحارق لآلاف القبل المحمومة والحلوة. لقد مزجت الشاعرة بين القبلة التى ترتبط بحاسة اللمس والحلاوة التى ترتبط بحاسة الذوق.

ر) ط) الشم + الذوق "حالة واحدة"

إن تركيب هاتين الحاستين من أجمل أنواع تراسل الحواس لدى فروغ:

من تشنه ميان بازوان او همچو علفى ز شوق روئيدم

تا عطر شكوفه‌هاى لرزان را در جام شب شكفته نوشيدم

- عطشى بين ذراعيه/أنمو كعشب من الشوق
- حتى أشرب عطر البراعم المرتجفة فى كأس الليل (الديوان، ۱۷۳)

فى عبارة شرب العطر تراسل للحواس ظاهر فى نسيج الجملة والكلام.

ز) ى) البصر + اللمس "حالة واحدة"

در پشت شيشه هاى اتاق تو/ آن شب نگاه سرد سياهى داشت

- خلف نافذة غرفتك/كانت هناك نظرة سوداء باردة لليل (الديوان، ۱۹۹)

فى شعر "العقدة" الذى ينتمى إليه هذا البيت، تراسل كثير للحواس كما فى المثال المذكور، حيث نلاحظ أن النظرة الباردة عبارة عن تراسل للحواس بين البصر واللمس.

۲. تراسل الحواس التجريدى الحسى

فى هذه الفئة من تراسل الحواس، لجأت الشاعرة فروغ إلى مزج المفاهيم المجردة فى قصائدها بالحواس الخمس كما نلاحظ فى المخططات البيانية المرتبطة بهذه الفئة، حيث قامت فى البداية بمزج مفاهيمها المجردة والمعنوية بحاسة البصر، أى أنها تراها قبل أن تسمعها أو تتذوقها، وذلك خلافاً لتراسل الحواس من الفئة الأولى الذى لم تلجأ فيه إلى الألوان، حيث نلاحظ أنها قامت بتركيب المفاهيم المجردة بحاسة البصر مستفيدة من اللون فى عشر حالات وفى الحالات العشر استخدمت مختلف الألوان.

ويمكن لهذا الأمر أن يكشف لنا عن قضية هامة وهى أن فروغ كانت تعيش فى عالم الواقع ضمن هالة من العالم عديم اللون، وعندما كانت تعثر على لون من الألوان، كان يتحول إلى هوية بالنسبة لها فى عالم المعنى. وكذلك الأمر بالنسبة لحاسة الذوق، حيث نلاحظ أن المرارة تتردد فى شعرها أكثر من الحلاوة. إذا أردنا أن نشير إلى تركيب المفاهيم المجردة بالحواس الظاهرية فى شعر فروغ، فسوف يكون الأمر على الشكل التالى:

مفهوم مجرد + حاسة البصر "٢٣ حالة"/ اللمس "١٦ حالة"/ الذوق "١٦ حالة"/ الشم "٦ حالات"/ السمع "٨ حالات".

وتنتمى إلى هذه الفئة من تراسل الحواس ٦٩ حالة، وسوف نقدم بعض النماذج على سبيل المثال:

مفهوم تجريدى + حاسة البصر "٢٣ حالة"

نظمت فروغ فرخزاد قصيدة باسم الوهم الأخضر، وهو تركيب مبنى على تراسل الحواس من هذا النوع، حيث أشارت فى شعرها هذا مرتين إلى هذا التركيب.

بهار پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود.

- ترك ربيع نافذتى إلى وهم الأشجار الخضر (الديوان، ٢٩٢)

وتجدر الإشارة هنا إلى قضية هامة وهى أن الشعراء بذلوا جهوداً ملحوظة فى الشعر المعاصر لإدخال اللون إلى العناصر التجريدية، ويمكننا أن نشير هنا إلى طفو الأشياء وانزلاقها وأفضل مثال على ذلك هو قيام فروغ فى القصيدة المذكورة باستعمال عبارة وهم الأشجار الأخضر وهو استعارة مكنية تعتمد على نقل الصفة التيتختص بالشجرة إلى عنصر آخر مما يمنح القارئ عمقاً وجمالاً فى الخيال. (يعقوبى، لاتا: ١١٤)

مفهوم تجريدى + حاسة الذوق "١٦ حالة"

تتذوق فروغ فى المثال التالى زمن الوداع بمرارة:

آخرين لحظه تلخ ديدار / سر به سر پوچ ديدم جهان را

- فى آخر لحظات اللقاء المريرة/ رأيت العالم فارغاً (الديوان، ١٨٨)

حتى أن الالتماس والطلب قد يكون مراً:

آنها که در خط سقوط خویش/ یک شب سکوت کوهساران/ از التماس تلخ آکندند

- أولئک الذین ملأوا صمت الجبال فی لیلة/علی امتداد خط سقوطهم/بمرارة الالتماس والطلب (الدیوان، ٢٤٢)

مفهوم تجریدی + حاسة اللمس "١٦ حالة"

إذا اعتبرنا فی مجال الحواس أن اللهب والدفء وجهان لعملة واحدة، فیجب أن نذعن بأن فروغ استعملت هذا الحس أکثر من سائر الأحاسیس المرتبطة بحاسة اللمس رغم أنها تعتبر الخیال لطیفاً والآه رطبا.

این عشق آتشین پر از درد بی امید در وادی گناه و جنونم کشانده بود

- هذا العشق الملتهب الملیء بالألم الیائس/ قد ساقنی نحو وادی الذنوب والجنون (الدیوان، ٤٣)

إن ترکیب العشق الملتهب مبنی علی هذا النوع من تراسل الحواس.

مفهوم تجریدی + حاسة السمع "٨ حالات"

رکبت فروغ فی المثال التالی الصوت الذی یرتبط بحاسة السمع بالألم الذی یعتبر من المفاهیم المجردة:

در صدایش گوش می‌کردم درد سیال صدایش را

- کنت أصغی فی صوته إلی ألم صوته المتدفق (الدیوان، ١٠١)

کما رکبت فی المثال التالی الحیاة التی تعتبر من المفاهیم المجردة بحاستین هما البصر والسمع، ففی تأویل هذا البیت یمکن القول بأن الأغنیة رغم کونها فضیة، غیر أن نافورة صغیرة هی التی تغنی عند السحر أغنیة الحیاة الفضیة:

سخن از زندگی نقره‌ای آوازی است که سحرگاهان فواره کوچک میخواند

إن الحدیث عن الحیاة الفضیة أغنیة تغنیها النافورة الصغیرة عند السحر (الدیوان، ٢٩٧)

مفهوم تجریدی + حاسة الشم "٦ حالات"

لم تهتم فروغ فی هذه الحالات برائحة خاصة، واستعملت مطلق الرائحة فی أربع

حالات والعطر فی حالتین.

من از کجا میآیم، که این چنین به بوی شب آغشتهام

- من أین آتی ورائحة المساء تفوح منی (الدیوان، ۳۳۹)

المساء واللیل رمزان للألم العمیق لدی الشاعرة، حیث امتزج کیانها بأکمله برائحتهما.

وفی المثال التالی قامت بترکیب البصر والشم فی الوقت ذاته:

ناگه به روی زندگیام گسترد آن لحظه طلایی عطر آلود

- فجأة امتدت إلی حیاتی تلک اللحظة الذهبیة المعطرة (الدیوان، ۲۹۷)

نسبة استخدام الحواس فی التبادل الحسی

۱. السمع "۴۳ حالة": وقد استعملت الشاعرة مفردات متعددة مثل البسمة والأغنیة والنغمة والألحان والطنین والصوت وغیرها. استعملت مفردات "صامت، صمت، أبکم" ۷ مرات "أغنیة وشعر" ۷ مرات والبسمة ٦ مرات ومفردات "نغمة، لحن، أغنیة، طنین وصوت" مع بعضها ۱۱ مرة وهی أکثر من الحالات الأخری.

۲. البصر "۳۷ حالة": ترتبط ۲۰ حالة بمفردات العین والبصر والنظرات وحالة واحدة باللون الأسود وحالة واحدة باللون الأبیض وثلاث حالات بالنور وبقیة الحالات.

۳. اللمس "۲۰ حالة": استعملت فروغ فی هذه الفئة مفردات الدفء واللهب والاحتراق ۱۱ مرة والبرودة ۵ مرات والقبلة ۳ مرات والنعومة مرة واحدة.

۴. الذوق "۱۳ حالة": استعملت مفردة المر ٦ مرات والحلو ۳ مرات والشرب ۳ مرات والسم مرة واحدة.

۵. الشم "۵ حالات": استعملت فی هذه الحالة العطر أربع مرات والرائحة مرة واحدة ولم تشر إلی عطر محدد.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلی أن تراسل الحواس فی شعر فروغ ینتمی إلی هیکلین اثنین:

- تراسل الحواس بشکل مرکب "وصفی أو إضافی".
- تراسل الحواس بشکل غیر مرکب "استعمال الفعل ضمن هیکل الجملة". إن

هذا النوع من تراســل الحواس يظهر إلى جانب الصور البلاغية الأخرى مثل الاستعارة والمجاز والكناية.

النتيجة

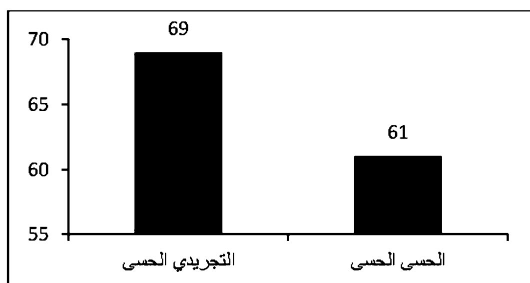
تعتبر ســيمين بهبهانى وفروغ فرخزاد من الشاعرات المعاصرات البارزات اللواتى اســتخدمن تراسل الحواس إلى جانب ســائر الصور البلاغية، حيث نستنتج بناءً على حجم قصائد الشــاعرتين أن فروغ فرخزاد اســتعملت تراسل الحواس أكثر من سيمين بهبانى. وبناءً على دراســة ٢٠٤ حالات من تراســل الحواس لدى سيمين و١٣٠ حالة من تراسل الحواس لدى فروغ، توصلنا إلى النتائج التالية:

إن تراسل الحواس من النوع التجريدى الحسى أكثر استعمالاً لدى كل من الشاعرتين من تراسل الحواس الحسى الحسى.

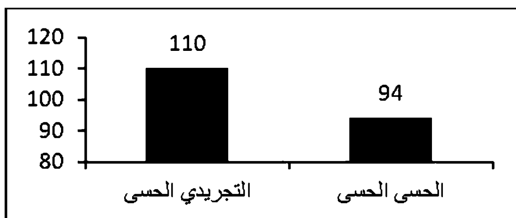
استعملت كلتا الشاعرتين تركيب حاستى البصر والسمع أكثر من التراكيب الأخرى، كما نلاحظ أن تردد حاســة السمع أكثر من تردد بقية الحواس فى شعر كل منهما وتردد حاسة الشم هو الأقل.

أما بالنســبة لتركيب المفاهيم التجريدية بالحواس الخمس، فنلاحظ أن حاسة البصر تحتل المرتبة الأولى ثم تليها حاسة اللمس فالذوق مما يبين الاستعمال المشترک للحواس الخمس بالنظر إلى مفهوم الأنوثة لدى كل من الشاعرتين، الأمر الذى يتسم بالانسجام والوحدة ذات المعنى.

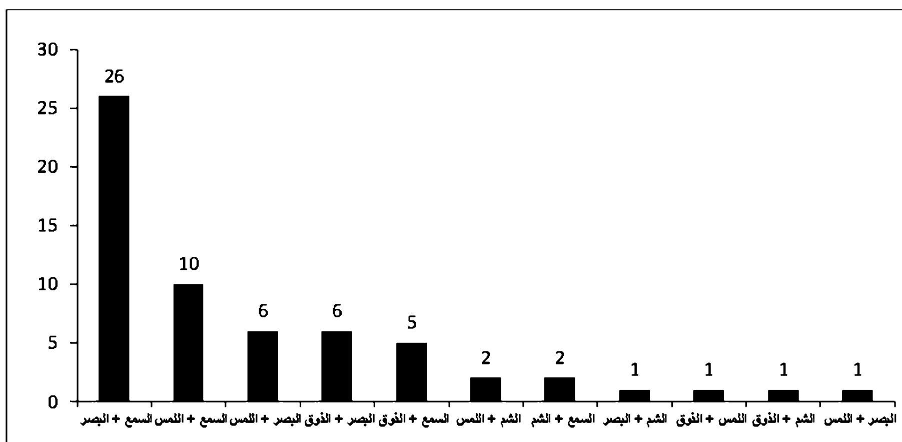
مقارنة تراسل الحواس لدى سيمين بهبهانى وفروغ فرخزاد



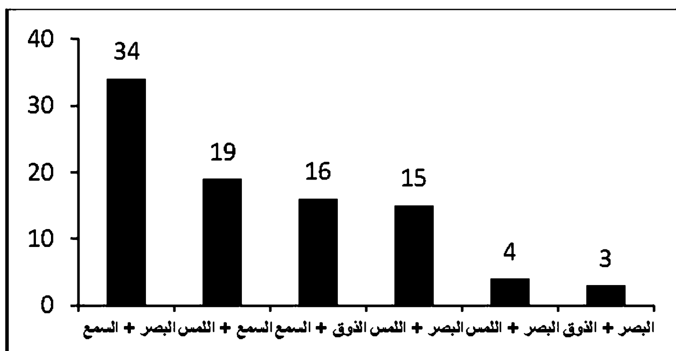
المخطط البيانى لتراسل الحواس عند فروغ فرخزاد "١٣٠ حالة"



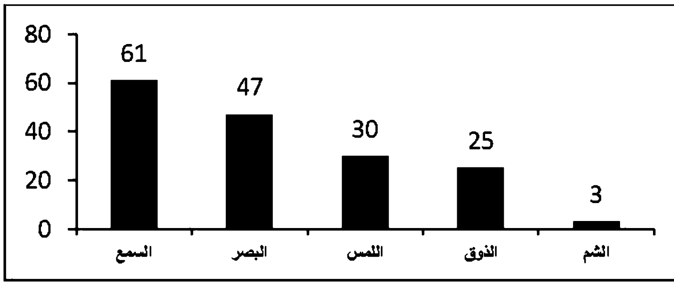
المخطط البيانى لتراسل الحواس عند سيمين بهبهانى "٢٠٤ حالات"



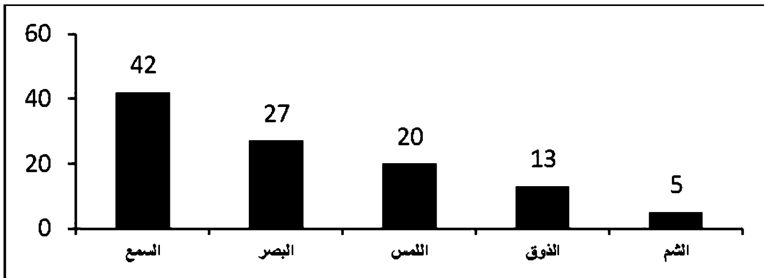
نسبة استخدام تركيب الحواس لدى فروغ فرخزاد



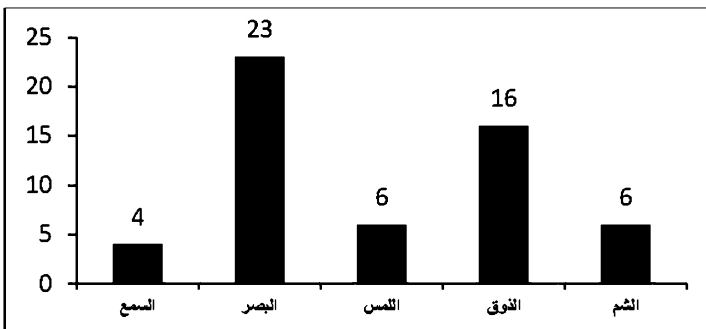
نسبة استخدام تركيب الحواس لدى سيمين بهبهانى



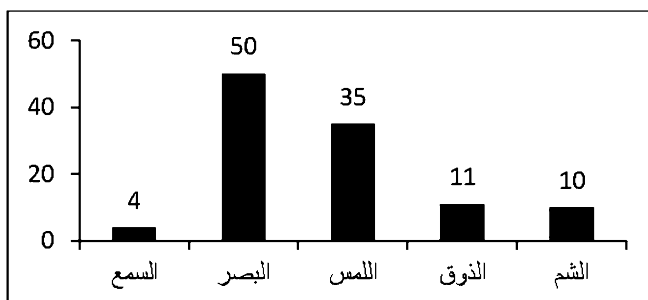
نسبة استخدام الحواس حسب الكثرة فى النوع الحسى الحسى فى شعر سيمين بهبهانى



نسبة استخدام الحواس حسب الكثرة فى النوع الحسى الحسى فى شعر فروغ فرخزاد



نسبة استخدام الحواس فى النوع التجريدى الحسى فى شعر فروغ فرخزاد



نسبة استخدام الحواس فی النوع التجریدی الحسی فی شعر سیمین بهبهانی

المصادر والمراجع

ابودیـب، کمال. (۱۹۸٤م). «تصنیف اسـتعارات الجرجانی بالإشـارة إلی تصنیف أرسـطو». ترجمة علیمحمد حقشناس. مجله الفلسفه والکلام. العدد ۱. صص ۷۰-٤۰.

ابومحبوب، احمد. (۲۰۰۸م). کهوارة سبز افرا. طهران: نشر ثالث.

براهنی، رضا. (۲۰۰۱م). طلا در مس. ج۱. طهران: الکاتب.

بهبهانی، سیمین. (۱۹۹۸م). آثار أقدام إلی الحریة.طهران: دار نیلوفر.

ـــــــ (۲۰۰۳م). مجموعة اشعار. طهران: دار نشر نکاه.

بهنام، مینا. (۲۰۱۰م). «تادل الحواس، الطبیعة، والماهیة». مجلة بحوث اللغة الفارسـیة وآدابها. العدد ۱۹.

حق شناس، علی محمد. (۱۹۹۱م). مقالات أدبیة فی علم اللغة. ج۱. طهران: نیلوفر.

خاتمی، رحمان. (۱۹۹۸م). لنؤمن ببدایة الفصل البارد. لامک: نوبهار.

خسروشاهی، جلال. (۲۰۰۰م). تأدیة الدین إلی فروغ فرخزاد. طهران: دار نشر نکاه.

داد، سیما. (۱۹۹٦م). قاموس المصطلحات الأدبیة. طهران: مروارید.

زرقانی، سید مهدی. (۲۰۰۸م). إطلالة علی الشعر المعاصر فی إیران. طهران: نشر ثالث.

سرور یعقوبی، علی. «مقالة اللون وتراسل الحواس فی الشعر المعاصر». مجلة البحوث الأدبیة.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. لاتا. شاعر المرایا. طهران: آکاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۲۰۱۳م). لغة الشعر فی النثر الصوفی. طهران: سخن.

ـــــــ (۱۹۹۱م). صور الخیال فی الشعر الفارسی.طهران: آکاه.

عامل رضایی، مریم. (۲۰۰۱م). «صور الخیال فی شـعر فروغ فرخزاد». مجله الشعر. العدد ۲۹. صص ٦۳-٥٦.

فرخزاد، فروغ. (۲۰۰٤م). مجموعه قصائد. طهران: دار نشر شادان.

ماحوزی، امیرحسین. (٢٠١١م). دراسة التشبیه فی غزلیات شمس. طهران: دار نشر جامعة آزاد.

معتمدی،غ ومحمدتقی یاسمی. (١٩٨٩م). «وحدت الحواس وخلق العرض». دنیای سخن. العدد ٢٨.

وهبة، مجدی. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والأدب. ط٢. بیروت: مکتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/أيلول ٢٠١٦م
صص ١٥٨ ـ ١٤١

تقصى المعانى الضمنية لتآلف الصوامت فى المفردات القرآنية حسب رؤية الكشاف للزمخشرى

سميه طهماسبى عمران*
غلام عباس رضايى هفتادرى (الكاتب المسؤول)**

الملخص

المعنى الضمنى أو المعنى العاطفى هو الذى يكمن فى اللفظة ويؤثر فى نفس المتلقى ويستنبطه بأحاسيسه الفردية؛ وعلى هذا الأساس يهدف المقال الذى بين يدى القراء إلى التركيز على الموسيقى الخارجية لعدة مفردات قرآنية وما تنتج عنها المعانى الضمنية عبر تآلف الصوامت ووقعه الصوتى الخاص على النفس، وذلك بالاعتماد على تفسير الكشاف للزمخشرى، بحيث هذا التآلف الصوتى على أساس صفاته الإيقاعية يصوّر المعنى الذى يحمله ويؤثر على توليد الأحاسيس والعواطف الباطنية وهى تقود المتلقى نحو المعنى الضمنى الذى أشاره الزمخشرى فى الكشاف. تتبع هذه الدراسة المنهج التوصيفى – التحليلى وتوصف كيفية التناسب والتناسق بين تآلف الصوامت والمعانى الضمنية فيها محللة هذه المعانى مستندة إلى تفسير "الكشاف" للزمخشرى، كما تكشف عن تأثير الصفات الإيقاعية للصوامت فى دلالة معان ضمنية متلائمة معها وتعرض إيحاءات الزمخشرى بالمعانى الضمنية وتثبت نظرته الأدبية والبلاغية حول المعانى المتناسبة مع تآلف الصوامت.

الكلمات الدليلية: المعانى الضمنية، الأصوات، تآلف الصوامت، القرآن، الكشاف، الزمخشرى.

---

*. خريجة مرحلة الدكتوراه للغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فرع علوم وتحقيقات بطهران، إيران yahoo.com@S_tahmasbi١٣٦٠
**.أستاذ مشارك للغة العربية وآدابها بجامعة طهران، إيران

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٥/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٧/٧ش

١- المقدمة

تتبع الدراسات القرآنية تحليل النص القرآني وتواجه فيه المعاني المتنوعة الموجودة في طيات المفردات القرآنية. هذه المعاني إما تعتبر الدلالات الأصلية أو اللغوية أو المعجمية التي اتفق عليها اللغويون، لكن هذه المعاني تؤدّي في بعض الأحيان إلى استنتاجات عاطفية –نفسية وتعابير ذاتية فردية ضمن البنى اللغوية (المستوى البلاغي، والصرفي، والنحوي، والصوتي) أو البنى غير اللغوية (المستوى الزماني، والمكاني، والاجتماعي، والديني)، فيختلف الأفراد في فهمها وفقا لأحاسيسهم وعواطفهم فتعتبر هذه الاستنتاجات والتعابير، دلالات ضمنية أو ثانوية أو هامشية.

المعاني اللغوية أو الأصلية مستنبطة من المواضعات اللغوية المعجمية والقواعدية في مقام الوضع وكانت مما اتفقت عليه اللغويون ولا تدل على المعاني العميقة والدقيقة، لكن المعاني الضمنية أو الهامشية تتجاوز مستوى المعنى الصريح ولا تكتسب صفة الثبوت بل تتغير حسب أنواع الثقافات والأزمنة والخبرات معثبات المعنى الصريح المباشر وشموله. هذا لايعني المعاني الضمنية للفظ الواحد تتضارب معا بل تختلف على أساس التأويلات والانطباعات المختلفة في الظروف الثقافية، والزمكنية، والدينية المختلفة. لاتكتسب هذه المعاني العاطفية أو الإيحائية عن ظاهر اللفظ بل تشير إلى ظلال المعاني ولاتدركها إلا الأفهام المتيقظة والأذواق الخاصة على حسب تأثيراتها العاطفية وتجاربها الخاصة وأحاسيسها الفردية التي لايتمتع بها معظم الناس.

إن عوامل متعددة تساعدنا في فهم المعاني الضمنية منها البنى اللغوية (المستوى البلاغي، والصرفي، والنحوي، والصوتي) والبنى غير اللغوية (المستوى الزماني، والمكاني، والاجتماعي، والديني) وهذه البنى ذات مقدرة خاصة على الإيحاء وتجعل المعاني تتبادر إلى الذهن، وبالتالي نشير فيما يلي إلى أمثلة على البنى اللغوية:

المستوى الصوتي: الصوامت، المصوتات... تدل على المعاني الضمنية كلفظة "اثاقلتم" (التوبة: ٣٨) هذه الآية ترسم صورة المتثاقل عن الجهاد حباً للدنيا وهذه اللفظة بصوامتها الشديدة والثقيلة "الثاء، التا، القاف" تصور هذا الثقل وتوحي بالمعنى الضمني وهو شدة التعلق بالدنيا.

المستوى الصرفى: التصغير... يوحى المعنى الضمنى كلفظة: "سليمان" (هود: ١٥) من "سلم" على وزن فعيل تدل على معنى إيحائى يناسب المقام وهو الخضوع والخشوع أمام الله سبحانه وتعالى، لأن التصغير لايدل على التقليل هنا بل ربما يوحى بخضوع وخشوع سليمان أمام الله سبحانه وتعالى نظراً إلى بنيته الصرفية. (سليمى، ١٣٩٢ش: ٢٠٤)

المستوى النحوى: التقديم والتأخير...كما فى الآية: ﴿إياك نعبد وإياك نستعين﴾ (الحمد: ٤) تقديم العبادة يدل على وجوب الإجابة، لأن تقديم الوسيلة (العبادة) قبل بيان الحاجة (الاستعانة) يستلزم وجوبها والزمخشرى أشار إلى ذلك حيث كتب: «فإن قلت: فلم قدّمت العبادة على الاستعانة؟ قلت: لأن تقديم الوسيلة قبل طلب الحاجة ليستوجبوا الإجابة إليها.» (الزمخشرى، ١٤٠٧ق: ١٥/١) يأمل البشر فى أن يقضى الله حوائجه وهذا الأمر يدل على المعنى الضمنى "وجوب الإجابة" فيه، لأن الله يقدم وسيلة بيان الحاجة حتى يبشر عباده بوجوب الإجابة ومما يعزز آمالهم.

المستوى البلاغى: الاستعارة والكناية... مثل: ﴿وثيابک فطهّر﴾ (المدثر: ٤-١) الثياب يكنى بها عن القلب والباطن وتدل على طهارة الباطن ويقول مفسرون كابن عاشور وابن كثير طهارة الثياب كناية عن تطهير القلب أو تطهير النية وكلاهما يشير إلى باطن الأمور. (ابن عاشور، لاتا : ٢٩٧/٢٩؛ الدمشقى، ١٤١٩ق: ٤٤٢/٤-٤٤١)

ومن جانب آخر، تشتمل البنى غير اللغوية على سياقات المواقف كالمقام الثقافى والاجتماعى والدينى والنفسى وكل تغيير فى هذه المقامات يؤثر فى البنى اللغوية مثل قولنا "رعينا الغيث" تستخدم فيه لفظة "الغيث" بدل "العشب". ويعتقد مجيد عبدالمجيد أن العرب يستعملونها على حسب الظروف الزمانية والمكانية التى يعيشون فيها ولفظة "الغيث" تعنى "السحاب" لغويا ولكنها تدل على معانٍ ضمنية مثل "المطر، البركة والخصوبة".

إن لغويين كالخليل بن أحمد الفراهيدى وسيبويه وابن جنى هم الذين اهتموا منذ القدم بالعلاقة بين الصوت والمعنى وتطرق بلاغيون كالجاحظ والرمانى والباقلانى والزمخشرى إلى دراسة الموسيقى القرآنية وأما المحدثون مثل مصطفى صادق الرافعى فى كتابه "إعجاز القرآن والبلاغة النبوية" وسيد القطب فى كتابه "التصوير الفنى فى القرآن"

فقد تناولوا الإعجاز الصوتى للقرآن الكريم.

واهتم مؤلفون مثل محمد محمد يونس على فى كتابه "المعنى وظلال المعنى" وابراهيم أنيس فى كتابه "دلالة الألفاظ" وعواطف كنوش المصطفى فى كتابها "الدلالة السياقية عند اللغويين" بالمعنى الضمني. ومن الأطروحات التى تطرقت إلى هذا الموضوع "الدلالات الهامشية ودورها فى عملية فهم النص" لفاطمة سليمى وقد ركزت على دراسة المعنى الضمني ومن الأطروحات فى مجال الدلالة الصوتية "من ملامح الدلالة الصوتية فى القرآن الكريم" لماجد النجار و"دلالات الظاهرة الصوتية فى القرآن الكريم" لعبدالله الحربى و"البنية الصوتية ودلالتها فى شعر عبدالناصر صالح" لإبراهيم مصطفى إبراهيم رجب ومن المقالات فى هذا المجال "دلالة الجرس والإيقاع فى المفردة القرآنية" لعبدالعالى والمزعل و"دلالة الأصوات فى فواصل آيات جزء عم" لمحمد رمضان البع و"دلالة الأصوات فى القرآن (سورة النجم والقمر نموذجا)" لعيسى متقى زاده وكاوه خضرى.

ولم تنحصر الدراسات السابقة للموسيقى القرآنية على المعانى الضمنية المنتجة من تآلف الصوامت فى السياق القرآنى ولكن تركّز على موسيقى الآيات دون المعانى،حيث لم تهتم الدراسات الموجودة بالمعانى الضمنية الناتجة عن تآلف الصوامت بصورة مستقلة. رغم أن هذه الدراسات أقيمت على أساس التفاسير والنظرات المتعددة ولم تُستلهم من تفسير "الكشاف" للزمخشرى بصورة خاصة. وتجاوز الزمخشرى فى تفسيره الأدبى "الكشاف" الحدود الظاهرية للألفاظ وكشف عن باطنها وأحاسيسها الخفية، لذلك يركّز هذا المقال فى دراسته على هذا التفسير الأدبى ويستوحى المعانى الضمنية منه ويدرس اثنتى عشرة مفردة قرآنية فى تسع آيات وهى"آيات ٥٦-٥٥-٤ من سورة الواقعة، "وآية ٢١ من سورة الشورى"، و"آية ١٠ من سورة الإنسان"، و"آية ١١ من سورة الأنبياء"، و"آية ٣٧ من سورة الفاطر"، و"آية ٨٣ من سورة مريم"، و"آية ٢٩ من سورة الزمر".

٢- أسئلة المقال

- ما هى القيمة الفنية لتآلف الصوامت فى دلالة المعانى الضمنية؟

-ما هى مكانة السياق فى دلالة المعنى؟

-كيف يمكن أن يستمد المعانى الضمنية المتناسبة مع تآلف الصوامت من تفسير الكشاف؟

٣- الدراسة النظرية

١-٣- المعنى الضمنى

إنَّ فكر البشر وحضارته وحاجاته فى المجتمع يتطور على مر الزمن فالعناصر الحية كاللغة بمستوياتها المختلفة الصوتية والصرفية والدلالية عرضة للتغير كى تواكب العصر ولاتتخلف عنه.

وبما أن اللغة تنسجم مع عصرها وتتطور وتتجدد فى بنياتها المعجمية والسياقية، فإن التطور الدلالى يحدث إلى جانب التطورات اللغوية فتتغير معانى الكلمات وتصدر عنها معانٍ ثانوية تشير إلى ظلال المعانى أى دلالات هامشية تختلف عن المعنى المعجمى أو المعنى الأصلى. (بلال، لاتا: ٢٥)

بذلک تتبلور معانى الكلمات بصورة مختلفة فى اللغة.أحد هذه المعانى المعنى المركزى والمعجمى والأولى والأساسى واللغوى والمنطقى والآخر المعنى الهامشى والضمنى والثانوى والعاطفى ووالإيحائى. وهذه الأسماء ألفاظ مختلفة لمعنى واحد إما المعنى المركزى وإما المعنى الهامشى فإذن لاتختلف معا .وقد استعمل للأولى مصطلح (الإحالة Denotation) وللثانية مصطلح (الإيحاءConnotation). المعنى المركزى هو دلالة يتفق أفراد المجتمع عليها ويثبت استعمالها فى سجله اللغوى فى معجمه ويوضحه لأذهان الناس، هذا المعنى يدرک إدراكا عقليا ويعرف فى المجالات العلمية.

وأما المعنى الهامشى من الدلالة فهى تلک الظلال التى تكمن فى اللفظة وتختلف بتختلاف الافراد وتجاربهم وأمزجتهم وطبقاتهم الاجتماعية والثقافية ويستنبطه. المتلقى بأفكاره الخاصة وحسب مزاجه الشخصى. إن هذا المعنى يدرک إدراكا عاطفيا ويؤثر فى النفوس ويتجلى فى نصوص الادباء والشعراء ويختلف من شخص إلى آخر كل حسب شخصيته «ومثال ذلک قولنا "الذهب" حيث فى المعنى اللغوى الذهب عنصر

معدنى أصفر ولكن المعنى الضمنى الذى توحى به الكلمة مرتبط باللون والثراء والنفوذ والسعادة والجشع والترف والشر والسعادة.» (سليمى، ١٣٩٢ش: ٤٥)

٢-٣- الموسيقى الخارجية للنص القرآنى

١-٢-٣- تآلف الصوامت فى السياق

يحتوى القرآن على أنواع الألحان لتحريك النفوس وتغييرها واستمالتها نحو التعاليم الإلهية وهذه الموسيقى تتضح لمسامع أو تُخفى عنها وهى تسمى بالموسيقى الخارجية أو الموسيقى الداخلية ويطلق مصطلح الموسيقى الخارجية على الموسيقى النابعة من صلة الألفاظ وتآلفها وتناسقها والمكونات الصوتية الأخرى. إنها ذات قدرة فى إثارة الانفعال المناسب فى نفس القراء والسامعين وبوضوحها تهزّ الآذان.

تتنوع مصادر الموسيقى الخارجية فى القرآن وهى تشتمل تآلف الصوامت، الصوائت القصيرة والطويلة، المقاطع الصوتية والتنغيم والنبر وظواهر علم التجويد: كالمدّ، والإدغام، والغنّة.

وقد يكون من المناسب هنا أن نوضح التقسيم الفنولوجى للأصوات اللغوية، فالأصوات اللغوية تنقسم إلى قسمين رئيسين: ١-الأصوات الساكنة consonants وهى الحروف وتعرف بالصوامت. ٢- الأصوات اللينة vowels وهى الحركات وتعرف بالصوائت. (رجب، ٢٠٠٣-٢٠٠٢م: ١٨)

فالصوامت مثل: /ب/، /ت/، /ث/، /ج/.. .، أما الصوائت فى اللغة العربية مثل: الفتحة /َ/، والضمة /ُ/، والكسرة /ِ/، والفتحة الطويلة أو الألف /َ/، وهى ألف مسبوقة بفتحة، والضمة الطويلة /ُ/، وهى واو مسبوقة بضمة، والكسرة الطويلة /ِ/، وهى ياء مسبوقة بكسرة. (الغامدى، ٢٠٠٠م: ٤٧)

يعد تآلف الصوامت من مصادر الموسيقى الخارجية فى القرآن. فكل صامت مع صفته الصوتية يترافق مع صامت آخر ويعطى تآلفا دقيقا للنص، إذن مكانة الصوامت فى السياق تؤثر فى هذا التآلف وقد يؤدى تغييرها إلى عدم التآلف. هذه الموسيقى تساعد فى فهم معانى المفردات القرآنية، حيث أن كل مفردة قرآنية لها جمال إيقاعى وتشتمل

الصـــوت والمعنى معا وكل صوت له قدرة إيحائيـــة فى تصوير المعانى بتأثيره الخاص فى النفوس.

فالصوامـــت بتآلفهـــا تؤثر على الحس والوجدان وتعمـــق المعنى فى النفس وتصوره بدلالات تطابق مقتضى الكلام. التآلف والتناســـق للألفاظ القرآنية يدل على أنها خالية من أى خطأ، ســـهلة المنطق، عذبة المخرج، مع ذلك المعنى الذى ناســـب المقام وأبلغه، فحمل صوتا ومعنى وهذا ما جعل لها مكانة للتحدى والإعجاز دونما ريب.

٣-٣- المعنى الضمنى الصوتى

تعد دراسة الأصوات فى علم اللغة الحديث من الدراسات التى تحظى بأكبر قدر من الاهتمام وأكثره اكمالا وهى تكشف عن جماليات النص الأدبى وقدرة الأديب فى انتقاء المفردات المنســـجمة مع الدلالة وفى جانبها المقطعى ترتقى بالمهارات فى الأداء والإلقاء الصوتى السليم عند تلاوة النصوص، خاصة فى تلاوة القرآن وتضبط اللغة السليمة.

وبعد بيان أهمية الدراســـة الصوتية، يجب أن نبـــين الدلالة الصوتية وهى التى تصدر من طبيعة الأصوات نغمها وجرســـها (انيس، ١٩٨٦م: ٤٦)، والخليل بن أحمد حاول أن يثبت هذه العلاقة الطبيعية بين الصوت ومدلوله واعتقد: «أنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومداً، فقالوا: صر، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعاً فقالوا صرصر.» (ابن جنى، لاتا: ١٥٢/٢) وفى تعريف آخر، الدلالة الصوتية تنتج من ضم الحروف بعضها بعضا على نسق موسيقى خاص. (ابن جنى، لاتا: ٩٨/٣)

ومن إشـــارات اللغويين القدمـــاء إلى الدلالة الصوتية حديثهـــم عن أصوات بعض الحروف وعلاقتها الدلالية فأشاروا إلى أن لأصوات بعض الحروف دورا فى دلالتها فقد تكســـبها القوة أو الضعف، وذلك تبعا لنوع الحروف كما فى قول الله سبحانه وتعالى: ﴿ فيهما عينان نضّاختان﴾ (الرحمن: ٦٦) «النضح للماء ونحوه والنضخ أقوى من النضح.» (المصطفـــى، ٢٠٠٧م: ٤٤) فجعل الحاء لرقتها للماء الضعيف والخاء لغلظها لما هو أقوى منه (ابن جنى، لاتا: ١٥٨/٢)، وكلمات أخرى كخضم وقضم. أشـــار الخليل وســـيبويه وابن دريد وأمثالهم إلى وجود مناســـبة طبيعية بين اللفظ ومدلوله وقد تبعهم ابن فارس

ويـــرى أن: «القاف والطاء والعـــين أصل صحيح واحد يدل على صـــرم وإبانة.» (ابن فارس، لاتا: ٥/١٠١)

وابن جنى هو الذى اســتمر فى ســوق الأمثلة التى تؤكد على أن الحروف لها دلالة معينة ومهما اختلف ترتيبها فى الكلمة الواحدة فإنها ترمى إلى معنى مشترك.ومن ذلك تقليـــب ج ب ر فهى –أين وقعت– للقوة و الشـــدة كالجبر والمجرب والجراب والأبجر والبجـــرة و.... (ابن جنى، لاتا: ٢/١٣٦-١٣٥) ومن المعاصرين، أشـــار لاســـل ابريل كرومـــبي إلى الدلالة الصوتية: «المعنى والصـــوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطا لايقبل التفرقـــة.» (كرومبي، ١٩٥٤م: ٣٩) كما اســـتنبط أحمد فارس الشـــدياق دلالة الحروف فرأى أن حرف الحاء يدل على السعة والانبساط نحو البداح والبراح والأبطح، وحرف الميم يدل على القطع والاســـتئصال والكسر نحو حسم وحطم وخرم وخضم (خلف الله، ١٩٥٥: ١٠٨)، ومنهم العلايلى من أشـــد المتحمســـين للوصول إلى معانى حروف اللغة العربيـــة حيث وجد الهمزة تدل على الجوفية والباء على بلوغ معنى الشـــئ والتاء على التعلق بالشئ والجيم على العظم مطلقا، وهكذا باقى الحروف... . (على، ١٩٦٨م: ٦٤-٦٣)

فالصامـــت أو الفونيم لها وظيفة دلالية صوتيـــة كما وضحه ترنكا: «كل صوت قادر على إيجـــاد تغيير دلالى.» (بشـــر، ١٩٨٦م: ١٦؛ عبدالصبور، ١٩٨٨م: ١٣٢؛ حســـان، ١٩٧٩م: ١٥٨؛ جونيز، ١٩٦٧م: ١٥)

وما نســـتنتج عنه أن الصوامت تفرق بين المعانى للكلمات فلو قلنا "صال" أو "قال" فالصـــاد صامت تختلف عن القـــاف ولكل واحدة معنى خاص، والاســـتبدال والحذف وإضافتها فى الكلمة يؤدى إلى تغيير المعنى الدلالى.

هـــذه التغيـــيرات فى أوزان الأفعال وصيغ الأسماء تصور المعـــانى الجديدة كما جاء الأب رفاعيل نحلة اليســـوعى فى كتابه "غرائب اللغـــة العربية" بأوزان مختلفة تدل على المعـــانى المختلفة كتفعّل بمعنى تشـــبّه أو "تفاعل" بمعنى تظاهـــر أو "فعالة" بمعنى بقية ... . (اليســـوعى، ١٩٨٦م: ٧٥-٧١) فـــإذن إضافة حرف أو حذفه أو اســـتبداله تولد المعنى الجديد وهذه هى قدرة الصوامت فى خلق المعانى والدلالة عليها.

بعد تبيين الدلالة الصوتية يجب أن تشـرح الدلالة الضمنية الصوتية، الدلالة الصوتية تعبر عن دلالتين وهما إما دلالات معروفة مركزية يشترک الجميع فی فهمها وإما دلالات هامشية جديدة لايؤولها إلا الاستنباطات الفردية اللغوية الراقية لدى جمهور المتلقين أو القراء؛ وبناء على هذا، فإن الأصوات اللغوية تحمل شـحنات عاطفية ونفسية وتوحی بالـدلالات الفردية الخاصة وتلک من خلال الصوامت والصوائت والمكونات الصوتية الأخرى، فتكشـف عن ظلال معانيهـا وترفع الغموض والمعقـدات فی المعنى المركزی .كما ذكر أولمـان: «إن بعض الأصوات وبعض التراكيب الصوتية ذات قوة تعبيرية عن المعنى وهذا هو معنى رمزية الأصوات.» (اولمان، ١٩٧٥م: ٩٣) محمد المبارک اعتبر أن الحرف فی اللغة العربية له إيحاء خاص يهيئ النفس لقبول المعنى، ويحمل دلالة نسبية إن لم تكن له دلالة قاطعة. (العقاد، لاتا: ٤٥) إذن يجب على القراء والسـامعين أن ينظروا بإمعان إلى ما تشـير إليه البنيات الصوتية وما توحی به من معانٍ ضمنية والاتيان بها من الترجمة أو التفسـير، لأن المفردات القرآنية لاتدرک بالمعنى اللغوی دون النظر إلى المعنى الضمنی.

٤- الدراسة التطبيقية

فقد اختيرت الآيات التالية على أسـاس مفرداتها التی تؤثر فی العاطفة والوجدان بصفاتها الإيقاعية ويمكن أن يسـتنبط منها معانی ضمنية وستشـرح هذه الصفات حين دراسة الآيات: ﴿فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ هَذَا نُزُلُهُمْ يَوْمَ الدِّينِ﴾ (الواقعة: ٥٦-٥٥)

لفظة "الهيم" تعنی لغويا «هام يهيم هُياما وهـياما: اشتد عطشه، هيمان: عطشان، أشد العطـش، هيماء: مفازة لا ماء فيها.» (نعمه وآخرون، لاتا: ١٥٠١) قد اسـتخدمت هذه اللفظة لأهل النار كی تعكس أحوالهم وعطشـهم فی النار بحيث يشربون الماء طمعا إثر العطش الشديد. تشتمل لفظة "الهيم" على صامت "الهاء" وهو من الصوامت الاحتكاكية المهموسة وتنبعث رخوة فی استماعها وهی تصدر من العطش وحرارته.

فسّـر الزمخشـری لفظة "الهيم"، "بالعطش الشـديد": «قيل الهيم: الرمال. ووجهه أن يكون جمع الهيام بفتح الهاء وهو الرمل الذی لايتماسـک... والمعنى: أنه يسـلط عليهم

من الجوع ما يضطرّهم إلى أكل الزقوم الذى هو كالمهل، فإذا ملؤوا منه البطون يسلط عليهم من العطش ما يضطرّهم إلى شرب الحميم الذى يقطع أمعاءهم، فيشربونه شرب الهيم.» (الزمخشرى، ١٤٠٧ق: ٤/٤٦٤)

إنَّ إشارته إلى العطش الشديد الناجم من أكل الزقوم وقطع العطش بشرب الماء الساخن الذى يقطع أمعاءهم تقود القارىء نحو الرخوة التى تنشأ من العطش الشديد وتستتر فى لفظة "الهيم". إنَّ هذا التفسير أوحى بإشارات فى المعنى واستنبط معنى ضمنى منها وهو "رخوة أهل النار" وهذه الرخوة تتناسب مع صفة الاحتكاك والهمس فى الهاء.

إن ورود صوت الهاء مرتين فى قوله تعالى: "هذا نزلهم يوم الدين" جسد لنا صورة الضيافة التى أعدها الله لأهل جهنم وبذلك تهكم الله تعالى (سامى والفقهاء، ٢٠١٢-٢٠١١م: ٤٥) إذ إن النزل: هو الرزق الذى يعد للنازل تكريما له وفى ذلك تهكم وجاء الزمخشرى به فى التفسير: «النزل: الرزق الذى يُعدّ للنازل تكرما هوفيه تهكم،كما فى قوله تعالى: فَبَشِّرْهُمْ بِعَذابٍ أَلِيم» (الزمخشرى، ١٤٠٧ق: ٤/٤٦٤) واستخدامها لأهل النار يدل على عذاب يذل ويحتقر أهل النار. هذه المعانى الضمنية أو الثانوية "الرخوة" و"الذلة والاحتقار" لأهل النار تتناسق وتتلائم مع صفة الهمس والاحتكاك فى صامت الهاء لألفاظ "الهيم" و"هذا" و"نزلهم".

﴿هو الَّذِی یُنَزِّلُ الْغَیْثَ مِنْ بَعْدِما قَنَطُوا وَیَنْشُرُ رَحْمَتَهُ وَهُوَ الْوَلِیُّ الْحَمِیدُ﴾ (الشورى: ٢١)

إن لفظة "الغيث" تعنى «مطر غزير يجلب الخير ويطلق مجازا على السماء والسحاب والكلأ.» (نعمه وآخرون، لاتا: ١٠٦٩) إن هذا المعنى اللغوى يساعد المتلقى فى استنباط المعانى الضمنية التى تطابق بصفاتها الإيقاعية. إن حروف كلمة الغيث هى: الغين والثاء الاحتكاكيتان والثاء المهموسة والياء المدية اللينة. هذه الأصوات اللينة والمهموسة والاحتكاكية تُصدّر موسيقى هادئ وتدل على المعنى المتضمن فى الغيث وهى "الرحمة والنجاة والمساعدة والتلطف" وليونة الياء المدية فى وسط الكلمة تدل على "الرحمة الواسعة واستيعابها" ويشير الزمخشرى إلى هذا المعنى الضمنى فى تفسيره حيث يقول: «يجوز أن يريد رحمته فى كل شيء، حيث قال: ينزل الرحمة التى هى الغيث، وينشر غيرها

من رحمته الواسعة.» (الزمخشرى، ١٤٠٧م: ٤/٢٢٤)

حيث ساوى الرحمة والغيث في المعنى بحيث نستطيع أن نستعمل الغيث بدل الرحمة مجازا، لأن الغيث من آثار رحمة الله الواسعة ويخضرّ الارض بمائه وينجى أهلها من العطش والهلاک فيدرک به المتلقى رحمة الله الواسعة وشمولها كل البشر. إن المقارنة بين الرحمة والغيث تتضمن المعانى الإيحائية التى ترتبطبهما وهى "الرحمة الواسعة واستيعابها والنجاة والمساعدة والتلطف" من الله سبحانه وتعالى تجاه العباد.

﴿إِذَا رُجَّتِ الْأَرْضُ رَجّاً﴾ (الواقعة: ٤)

إن لفظة "رجّ" تعنى لغويا «رجّ رجّا: هزّ وحرّک بشدة ورججاً: اضطرب واهتزّ.» (نعمه وآخرون، لاتا: ٥٣٣) وتكرّر صامت الجيم حيث يسمع أربع مرّات بشدته، فصوت الجيم فى الآية بصفاته المجتمعة الجهر والانفجار والاحتكاک استطاع أن يجسد لنا صورة الاضطراب والتحرک الشديد للأرض بما يطرأ عليها من الزلازل والخسف ونحو ذلک فإذن صوت الجيم قد ناسب المعنى الدلالى المتمثل فيه لما يحمله هذا الصوت من جهر وانفجار واحتكاک. (سامى والفقهاء، ٢٠١٢-٢٠١١م: ٤٧)

هذا المشهد العظيم يبعث أحاسيس وعواطف داخلية تنم عن الخوف والفزع هنا. يمكن أن يخرج المعنى الثانوى أو الضمنى من ظلال هذا المعنى اللغوى وهو "اضطراب كل شىء فى القيامة" بحيث أن الاضطراب والزلازل فى القيامة يسبب الخوف والفزع والاضطراب الباطنى وهو يدل على شدة وصعوبة يوم القيامة.

إذن نستطيع أن نستمد من الشدة والجهر والانفجار والاحتكاک لصامت "الجيم" والإيقاع الشديد المنتج منه، معنا ثانويا وهو "شدة وصعوبة يوم القيامة". وقد أشير إلى هذا المعنى فى تفسير"الكشاف": «حرّكت تحريكا شديدا حتى ينهدم كل شىء فوقها من جبل وبناء» (الزمخشرى، ١٤٠٧ق: ٤/٤٥٦) والزمخشرى أشار إلى شدة يوم القيامة بألفاظ "ينهدم كل شىء" و"تحريكا شديدا".

ويستلهم هذا المعنى الضمنى من صفة الجيم فى تفسير الكشاف، لأن الزمخشرى لاحظ شدة اللفظ واكتسب شدة المعنى منها. والمعنى اللغوى وهو "اضطراب كل شىء" لايتضمن المعنى الضمنى وهو "شدة وصعوبة يوم القيامة" منفردا بل يجب أن نلاحظ شدة

الحروف في كسب هذا المعنى الضمني.

﴿إِنَّا نَخافُ مِنْ رَبِّنا يَوْماً عَبُوساً قَمْطَرِيرا﴾ (الإنسان: ١٠)

نتج المعنى الضمني أو الثانوي لهذه الآية إثر بنية صوتية لألفاظ "عبوسا" و"قمطريرا" في قولـه تعالى كما مرَ، هذه الألفاظ تصف يوم القيامة وأحوالها. وتعني لفظة "عبوسـا" في اللغة "تجهم" وتتألف من صوامت العين والباء والواو والسـين وكلها تتصف بصفات إيقاعية خاصة ومنها: العين وهو حرف بين بين أو متوسط بين الشدة والرخاوة ومخرجه غليظ و"الباء" حرف جهر انفجاري شـديد و"الواو" حرف مد و"السـين" حرف همس وبذلـك توحي هذه الصفـات الإيقاعية بمعان ثانوية في لفظة "عبوسـا"، "العين والباء" بشدتهما تدلان على شدة وثقل الحوادث والمهالك في يوم القيامة و"الواو" المدية توحي باستمرارها و"السين" تدل على الخفقان المسيطر على الناس.

وتتكـون كلمة "قمطريـرا" من "القاف": حرف قلقلة، ذو صـوت مهموس انفجاري و"الميم" المجهورة و"الطاء" المهموسـة الانفجارية و"الراء المكررة" المجهورة المتواصلة و"الياء والألف" الممدودتان المجهورتان. وتدل فخامة الطاء وانفجاريتها وهمس القاف على الرعـب والاضطراب والذهول في مواجهة يوم القيامة وجهرة "الميم والراء والياء والالـف" و تكرارية "الراء" تـدلان على وضوح وتوالي الفزعـات وتواصلها. ويؤكد الزمخشري هذه المعاني بوصفة الألفاظ "عبوسا وقمطريرا": «أن يشبه في شدته وضرره بالأسـد العبوس أو بالشـجاع الباسل: والقمطرير: الشـديد العبوس الذي يجمع ما بين عينيه.» (الزمخشري، ١٤٠٧ق: ٦٦٩/٤)

ويشير إلى المعاني الثانوية أو الضمنية عبر توظيف ألفاظ "الشديد والشدة والضرر". فإذن تآلف الصوامت يرسم هذا التصوير الجمالي ليوم القيامة ويوحي إلى القارئ بمعان إيحائية. فتلقى من لفظة "عبوسا"، معاني مثل «شدة وثقل الحوادث واستمرارها والمهالك والخفقان في يوم القيامة" ومن لفظة "قمطريرا"، معاني مثل "الرعب والاضطراب والذهول في يوم القيامة ووضوح وتوالي الفزعات وتكرارها.» (سليمي، ١٣٩٢ش: ١٣٥)

﴿وَكَمْ قَصَمْنا مِنْ قَرْيَةٍ كانَتْ ظالِمَةً وَأَنْشَأْنا بَعْدَها قَوْماً آخَرِينَ﴾ (الأنبياء: ١١)

إن كلمة "قصمنا" تتكون من "القـاف والصاد والميم والنون والألف" والتي بصفاتها

الصوتية تنتج جوا شديدا يتناسب مع العذاب الشديد الذى أوقعه تعالى بالأمم الكافرة، وفيما يلى صفات هذه الحروف: القاف (القلقلة الانفجارية)، الصاد (الصفيرة الاحتكاكية الاستمرارية)، الميم والنون (المجهورتان المزدوجتان) والألف (ذات الرخوة والمجهورة).

فيحس وجدان المتلقى جو الهلاك والسقوط من جرس الانفجار والجهر فى القاف والميم والنون والألف فيسمع صريخ الظالمين من نغمة الصفير الاستمرارى فى الصاد ويشعر بالذهول والرخوة أمام هذا المشهد العظيم من إيقاع الاحتكاك والامتداد فى الصاد والألف. هذا النسيج الصوتى يصور المعنى الذى يحمله ويؤثر على توليد الأحاسيس والعواطف الباطنية وهى تقود المتلقى نحو المعنى الثانوى أو الضمنى الذى بيّنه الزمخشرى فى الكشاف: «واردة عن غضب شديد ومنادية على سخط عظيم، لأنّ القصم أفظع الكسر وهو الكسر الذى يبين تلاؤم الأجزاء، بخلاف الفصم وأراد بالقرية: أهلها، ولذلك وصفها بالظلم.» (الزمخشرى، ١٤٠٧ق: ١٠٥/٣)

وأشار الزمخشرى إلى الشدة والقوة فى حرف القاف بالمقارنة بين الفعلين "قصم وفصم" وقارنهما على حسب المعنى اللغوى، وقال: "قصم" هو الكسر الشديد بالمقارنة مع "الفصم"، بحيث كسّر تلائم الأجزاء فاعتبر الزمخشرى الكسر والإهلاك الشديد فى "قصم" واعتبره الوارد عن غضب شديد والمنادى على سخط عظيم فاستخلص منه المعنى الضمنى أو الثانوى وهو "شدة السخط وقوة الغضب" لله تعالى فى إهلاكه الشديد.

﴿وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيها رَبَّنا أَخْرِجْنا نَعْمَلْ صالِحاً غَيْرَ الَّذى كُنَّا نَعْمَلُ أَوَ لَمْ نُعَمِّرْكُمْ ما يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَنْ تَذَكَّرَ وَجاءَكُمُ النَّذِيرُ فَذُوقُوا فَما لِلظَّالِمِينَ مِنْ نَصِيرٍ﴾ (فاطر: ٣٧)

وقد وردت لفظة "صرخ" فى المعجم اللغوى بمعنى «صاح صياحا شديدا أو أطلق صوتا عاليا» (نعمه وآخرون، لاتا: ٨٢٧) و«صرخ، صراخا وصريخا: صاح صياحا شديدا واستغاث.» (ضيف، ٢٠٠٤م: ٥١٢)

وتوحى لفظة "يصطرخون" من جرسها الصوتى العنيف بالهول الشديد والفزع العظيم والعذاب الأليم فهذه اللفظة تتألف من حرف "الصاد" الاحتكاكى الصفيرى المهموس، ثم "الطاء" المجهور القلقلة الانفجارية الشديد وهما يدلان على صراخ شديد تصم به آذان الناس والزمخشرى اعتبره موافقا مع صوت الرعد وقال: «لأنها يصفر بها.»

(الزمخشري، لاتا: ٣٩٥)

إن "الواو والياء والنون" المجهورات تدل على وضوح عذاب الظالمين وسوء أحوالهم. ويشير الزمخشـري إلى هذه المعاني الإيحائية معتبرا صفة الصاد: «يتصارخون: يفتعلون من الصراخ وهو الصياح بجهد وشـدة. استعمل في الاسـتغاثة لجهد المستغيث صوته.» (الزمخشـري، ١٤٠٧ق: ٣/ ٦١٥) حيث وصف صراخ الظالمين في النار بالجدّ والشـدة وهذا الصراخ يدل على سـوء أحوالهم وشدة عذابهم وعدم الهرب منه، حيث يؤمن بأن هذه اللفظة تستخدم لاستغاثة مشيرا إلى صريخهم للتخليص والنجاة من العذاب وعدم جدواه، إذن الصراخ الشديد العال يتضمن المعنى الإيحائي القائل بـ "عدم التخليص".

وقد استُنتِجَتْ هذه المعاني الضمنية أو الثانوية من الأوصاف الإيقاعية المستمدة من تفسـير "الكشاف" وهي "سـوء أحوال الظالمين وأوضاعهم في العذاب، وعدم تخليصهم منه".

﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا﴾ (مريم: ٨٣)

تنسـجم الصوامـت والمصوتات وتعطي نظمـا إيقاعيا تؤدي إلى انفعال المشـاعر والعواطف عند المتلقي. إن لفظة "أزّا" في هذه الآية تتطابق مع السياق وبمقتضى الكلام وتدفـع القارئ نحو معانٍ انفعالية تنبعث منها، فلفظة "أزّا" تتألف من "همزة القطع" وهو حرف مجهور و"الزاء المشـدد" وهو حرف احتكاكـي مجهور صفيري ينتج صوتا مرتجفا كصوت الجرس وتهتزّ الآذان له.

وإذ نعتبر هذه الاهتزازات صادرة من الشيطان، على مقتضى الكلام في سياق الآية، تتجسد في أذهاننا الوساوس الشيطانية ويبدو أن الشيطان يهزّ قلب الإنسان ويوسوس فيه ويسوقه نحو الذنوب والآثام.

ويقول الزمخشـري فيه: «الأز، والهزّ، والاسـتفزاز: أخوات، ومعناها التهييج وشدة الإزعـاج، أي: على المعاصي وتهيجهم لها بالوسـاوس والتسـويلات.» (الزمخشـري، ١٤٠٧ق: ٣/٤٢)

ويعتبر أن لفظة "أزّ" ترادف الهزّ والاسـتفزاز ويعتبر أنها نشـر الشـيطان للمعاصي بالوسـاوس والأهواء، إذن يمكن أن نعتبر المعنى الضمـني أو الثانوي للفظة "أزّا" وفقا

للتطابق مع الانسجام الصوتى وسياق الآية هو "الاستفزاز ووساوس الشيطان".

﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَجُلاً فِيهِ شُرَكاءُ مُتَشاكِسُونَ وَرَجُلاً سَلَماً لِرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيانِ مَثَلاً الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لايَعْلَمُونَ﴾ (الزمر: ٢٩)

تدل لفظة "متشاكسون" فى معناها العرفى العام على المخاصمة والجدل والنزاع (الفيروزآبادى، لاتا: مادة شكس؛ ضيف، ٢٠٠٤م: مادة شكس) ولفظة "سلما" تدل على المصالحة والمسالمة والصحّة (ضيف، ٢٠٠٤م: مادة سلم) وتعطيان إيقاعا خاصا يتناسب سياق المقام، هذه الآية تشرح الفرق بين رجل تتنازع فيه شركاء مختلفون وبين رجل له سيد واحد، فيرى المتلقى اختلافا بين الحالتين، فى الحالة الأولى يضطرب ويتحير العبد أمام تضارب الأوامر من جانب أسياده ولا يهتدى إلى الصراط المستقيم ويكون أمام طرقٍ متعددة، ولكن فى الحالة الثانية يعبد الإنسان إلها واحدا ويهتدى إلى الصراط المستقيم ولايقلق ولايتحير بل يهتدى ويستقر. (سليمى، ١٣٩٢ش: ١٣٧)

يرجع انتقاؤهما الدقيق إلى وقعهما الصوتى فى الآذان وتلائمهما وتناسقهما مع السياق، إن لفظة "متشاكسون" تجمع الصوامت المختلفة كالصامت المجهورة (النون) وحروف التفشى والصفير (التاء، الشين، السين) والمصوتات المختلفة القصيرة والطويلة كالضمة والفتحة والألف المدى والكسرة والواو المدى، وهذه الأصوات تعطى نغما موسيقيا متشتتا وتؤثر على الحس والوجدان وتوحى إلى المتلقى بتشتت الآراء والأوامر عند الأسياد والقلق والفزع عند العبد، فالكلمة تتطابق تماما مع مقتضى الكلام واستخلصت منها هذه المعانى الضمنية أو الثانوية، "التشتت الذهنى، التشوش القلبى، القلق، التحير، عدم الثبات، عدم الهداية"، لكن تتداخل الصوامت قريبة المخرج مثل "اللام والميم" والمصوتات المشتركة "الفتحة وتنوينها" فى لفظة "سلما" ويشعر الوجدان بالمعانى الانفعالية المتطابقة مع اتحاد الصوامت والمصوتات عند سماعها وتنقل الإحساس بوحدة الأوامر والآراء عند السيد الواحد والثبات والهدوء والذهن المتأكد والقلب المؤتمن عند العبد أمام معبود واحد وهدايته.

فالمعانى الثانوية أو الضمنية للفظة "سلما" تتخلص فى: "الثبات والهدوء، الخلوص، الذهن المتأكد، القلب المتأكد من الهداية" وهى تطابق بإيقاعها الصوتى وبمقتضى الكلام.

وإن تفسير "الكشاف" يساعد في استنتاج هذه المعاني، لأن الزمخشري أشار إليها في قوله: «واضرب لقومک مثلا، وقل لهم: ما تقولون في رجل من المماليک قد اشترک فيه شرکاء بينهم اختلاف وتنازع کل واحد منهم يدعي أنه عبده، فهم يتجاذبونه ويتعاورونه في مهن شتى ومشاده، وإذاعنت له حاجة تدافعوه، فهو متحير في أمره سادر، قدتشعبت الهموم قلبه وتوزعت أفکاره، لايدري أيهم يرضي بخدمته؟ وعلى أيهم يعتمد في حاجاته. وفي آخر: قدسلم لمالک واحد وخلص له، فهو معتنق لما لزمه من خدمته، معتمد عليه في ما يصلحه، فهمه واحد وقلبه مجتمع، هذين العبدين أحسن حالا وأجمل شأنا؟... . والتشاکس التشاخص: الاختلاف، تقول: تشاکست أحواله، وتشاخست أسنانه سَلَماً لِرَجُلٍ خالصا. وقرئ: سلما... والمعني: ذا سلامة لرجل،أي: ذا خلوص له الشرکة.» (الزمخشري، ١٤٠٧ق: ١٢٦/٢) حيث قارن الزمخشري بين ألفاظ "متشاکسون وسلما" لغويا وعني بمعناهما الضمني أو الثانوي وفسر لفظة "متشاکسون" وجاء بهاتين العبارتين" فهو متحير في أمره سادر" و"قد تشعبت الهموم قلبه وتوزعت أفکاره" فأشار إلى عبد مصاب بالتشتت الذهني والتشويش القلبي ويتحيّر أمام الأوامر المختلفة لأسياده المتعددين.

ثم جاء بهذه العبارة حول لفظة "سلما"، "فهمه واحد وقلبه مجتمع" و "ذا خلوص له من الشرکة" فأشار إلى عبد مطمئن الذهن وآمن القلب وذي خلوص يستلم أمام المعبود الواحد.

٥- النتيجة

١- إن القيمة الفنية لتآلف الصوامت تکمن فيما تؤثر صفات الصوامت في دلالة المعنى الضمني وکل الصوامت في المفردة القرآنية - مهما تختلف صفتها الصوتية - تسهم في إيحاء معنى ضمني يتناسب معها. فإذن الصفات الإيقاعية الشديدة الانفجارية المجهورة أو الخفيفة الاحتکاکية المهموسة تتداخل في تجسيد معان إيحائية تختص بها. فالصوامت الشديدة تهيئ النفس لقبول معان کالشدة والصعوبة والثقل والرعب والاضطراب والهلاک والصوامت الخفيفة تفرز معان کالتلطف والرخوة والذلة والاحتقار والخفقان

والذهول واشـــتراكهما فی الكلمة يؤدی إلی معان متنوعة تتناســـب مقام الآيات؛ فإن المعانی القرآنية غير ثابتة بل تتغير حســـب صفات الصوامـــت وتأثيرها الوجدانی، مما يؤدی إلی الحصول علی معان جديدة.

٢- لا جـــدوی من الدلالـــة للصامت فی المفـــردة القرآنية بمعزل عن ســـياق الآية. كصوامت لفظة "رجّ" تشـــترک فی صفة الجهـــر والاحتكاک مع لفظة "أزّ" وهذه الصفات الإيقاعية فی ســـياق الآية ٤ من ســـورة الواقعة وفی أوصاف القيامة تجســـد لنا "شـــدة وصعوبة يوم القيامة" ولكن هذه الصفات فی سياق الآية ٨٣ من سورة مريم وفی أحوال الشياطين، تصور"الاستفزاز ووساوس الشياطين"، فإذن الصوامت علی أساس صفاتها الإيقاعية تعطی دلالة صوتية قد تتوائم مع سياق الآيات ومقامها.

٣- لم يشـــر الزمخشـــری مباشـــرة إلی المعانی الضمنية لتآلف الصوامت فی الســـياق القـــرآنی ولكن يمكن أن يُســـتخلص ويســـتوحی منه هذه المعانی علی أســـاس صفات الصوامت لأنه يتجاوز عن الحدود الظاهرية للمفردات القرآنية ويتعمق فيها ويكشـــف عن ظلال المعانی للمفردات وهذا يؤدی إلی الفهم الدقيق للنص القرآنی، فهو ينظر إلی المفردات بنظرة أدبية وبلاغية ويفسرها تفسيرا وجدانيا يؤثر فی الأحاسيس والعواطف فيؤدی إلی اســـتنتاجات عاطفية – نفسية وتعابير ذاتية فردية وهذه التأثيرات النفسية تلهم المعانی الضمنية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابـــن جنی، ابوالفتـــح عثمان. (لاتا). الخصائـــص. تحقيق: محمدعلی النجار. ط٢. بـــيروت: دار الهدی للطباعة والنشر.

ابن عاشور، محمد بن طاهر. (لاتا). التحرير والتنوير. التونس: الدار التونسية للنشر.

ابن فارس، أحمد. (لاتا). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبدالســـلام هارون. القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

انيس، ابراهيم. (١٩٨٦م). دلالة الألفاظ. ط٦. مصر: دار المعارف.

اولمان، استيفن. (١٩٧٥م). دور الكلمة فی اللغة. تقديم وترجمة وتعليق: كمال محمد بشر. عمان: مكتبة الشباب.

بشر، كمال محمد. (١٩٨٦م). علم اللغة العام-الأصوات. مصر: دار المعارف.

بلال، ضحى. (لاتا). معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي. (رسالة الدكتوراه). سوريا: جامعة تشـرين.

حسان، تمام. (١٩٧٩م). مناهج البحث في اللغة. الدار البيضاء: دار الثقافة.

خلف الله، محمد الأحمد. (١٩٥٥م). أحمد فارس الشـدياق وآراؤه اللغوية والأدبية. معهد الدراسـات العربية العالية.

الدمشـقي، ابن كثير اسماعيل بن عمرو. (١٤١٩ ق). تفسـير القرآن العظيم. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

رجـب، إبراهيم مصطفـى إبراهيـم. (٢٠٠٣-٢٠٠٢م). البنية الصوتية ودلالتها في شـعر عبد الناصر الصالح. (رسالة ماجستير). الأستاذ المشرف: فوزي إبراهيم أبوفياض. غزة: الجامعة الإسلامية.

الزمخشـري، محمود. (١٤٠٧ق). الكشـاف عـن حقائق غوامض التنزيل وعيـون الأقاويل في وجوه التأويل. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربي.

الزمخشري، محمود. (لاتا). المفصل في علم العربية. ط٢. بيروت: دار الجيل.

سـامي بلال والفقهاء احمود. (٢٠١٢-٢٠١١م). سورة الواقعة: دراسة اسلوبية. لامک: جامعة الشرق الأوسط.

سـليمي، فاطمة. (١٣٩٢ش). الدلالات الهامشـية ودورها في عملية فهم النص،دراسة نظرية تطبيقية. (بحـث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها). الاسـتاذ المشـرف: محمدهادي مرادي. طهران: جامعة العلامة الطباطبايي.

ضيف، شـوقي وآخرون. (٢٠٠٤م). المعجم الوسـيط. ط٤. مصر: مجمع اللغـة العربية. الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية.

عبدالصبور، شاهين. (١٩٨٨م). في علم اللغة العام. ط٥. بيروت: مؤسسة الرسالة.

العقاد، عباس محمود. (لاتا). أشتات مجتمعات في اللغة والأدب. ط٤. مصر: دار المعارف.

علي، أسعد. (١٩٦٨م). تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي. ط١. لبنان: دار النعمان.

الغامدي، منصور بن محمد. (٢٠٠٠م). الصوتيات العربية. الرياض: مكتبة التوبة.

الفيروزآبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب. (لاتا). القاموس المحيط. ج٢. بيروت: دار الجيل.

كرومبي، لاسـل اَبـر. (١٩٥٤م). قواعد النقد الأدبي. ترجمة محمد عوض محمد. ط٢. لامک: سلسـلة المعارف العامة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

المصطفى، عواطف كنوش. (٢٠٠٧م). الدلالة السياقية عند اللغويين. لندن: دار السياب.

نعمه انطوان وآخرون. (لاتا). المنجد في اللغة العربية المعاصرة. بيروت: دار المشرق.

اليسوعي، الأب رفائيل نخلة. (١٩٨٦م). غرائب اللغة العربية. ط٤. بيروت: دارالمشرق.

Daniel.jones,(1967) the phoneme, press London: Cambridge univ.